

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología 



**ANTONIO RUIZ SOLER Y LA DANZA ESPAÑOLA
ESTILIZADA: CONFIGURACIÓN Y DESARROLLO DE UN
GÉNERO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

María Dolores Segarra Muñoz

Bajo la dirección del doctor

Javier Suárez Pajares

Madrid, 2012



TESIS DOCTORAL

**Antonio Ruiz Soler y la Danza Española
Estilizada**

Configuración y desarrollo de un género

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

María Dolores Segarra Muñoz

MADRID 2012



Antonio Ruiz Soler y la Danza Española Estilizada

Configuración y desarrollo de un género

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

Director: Dr. D. Javier Suárez Pajares

María Dolores Segarra Muñoz

MADRID 2012

Índice General

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Justificación y objetivos.....	5
1.2 Estado de la cuestión.....	11
1.2.1 Antonio Ruiz Soler.....	11
1.2.2 Danza Española Estilizada.....	20
1.3 Fuentes y metodología.....	31
1.3.1 Fuentes documentales.....	31
1.3.2 Trabajo de campo.....	35
1.3.3 Fuentes audiovisuales.....	36
1.3.4 Metodología para el análisis coreográfico.....	37
2. ANTECEDENTES. LA DANZA ESPAÑOLA A PRINCIPIOS DEL S. XX....	45
2.1 Coyuntura histórica	45
2.2 Las disciplinas de la danza española.....	49
2.3 Orígenes de la danza española estilizada.....	51
2.4 Panorama escénico español en las tres primeras décadas del siglo XX.....	59
3. ANTONIO. DE LA INTUICIÓN A LA PROFESIONALIZACIÓN, 1921- 1940	65
3.1 Infancia en España	65
3.1.1 Primeros pasos e improvisaciones. Capacidades innatas..	65
3.1.2 Proclamación de la II República y de Los Chavalillos Sevillanos.....	79
3.2 Aventuras en Sudamérica	94
4. EL SUEÑO AMERICANO. APOTEOSIS ARTÍSTICA EN NUEVA YORK, 1940-1949.....	119

4.1	De los <i>night-clubs</i> al concierto	119
4.1.1	Debut y lanzamiento desde el Waldorf Astoria.....	129
4.1.2	En Hollywood con <i>Ziegfeld girl</i>	149
4.1.3	A la conquista de Broadway.....	161
4.2	Empresarios en Carnegie Hall	202
4.3	“De costa a costa” con Columbia Concert Artist.....	213
4.3.1	Primer American Concert Tour (1944-1945).....	214
4.3.2	En la gran pantalla con <i>Hollywood Canteen</i> y <i>Pan-Americana</i>	218
4.3.3	Segundo American Concer Tour (1945-1946).....	225
4.3.4	Tercer American Concert Tour (1947).....	258
4.3.5	Cuarto American Concert Tour (1948).....	268
5.	EPÍLOGO. REVOLUCIONANDO LA DANZA EN ESPAÑA	285
5.1	La llegada a España.....	286
5.2	Del Teatro Fontalba a la ruptura artística.....	292
5.3	Vicente Escudero y la ortodoxia española.....	320
5.4	Antonio Ballet Español.....	330
5.4.1	<i>Duende y Misterio del flamenco</i>	330
5.4.2	La influencia de Léonide Massine y Serge Lifar.....	340
5.4.3	Debut de la compañía en los Jardines del Generalife.....	350
5.4.4	<i>Todo es posible en Granada</i> y el musical americano.....	377
5.4.5	Coreografiando grandes “ballets” españoles.....	383
5.5	Camino a la posteridad.....	408
6.	CONCLUSIONES	425
7.	BIBLIOGRAFÍA	439
8.	FUENTES HEMEROGRÁFICAS	455
8.2	Los Chavalillos Sevillanos en la prensa española, 1921-1936 ...	455
8.3	Rosario y Antonio en la prensa americana, 1940-1949.....	458
8.4	Artículos relevantes de Antonio en la prensa a partir de 1949...	474
9.	FUENTES AUDIOVISUALES	478
10.	ANEXOS	483

10.1 Coreografías estrenadas de Antonio Ruiz Soler.....	484
10.2 Coreografías de Antonio en el repertorio de otras compañías...	492
10.3 Coreografías de otros autores incorporadas al BNE bajo la dirección de Antonio Ruiz Soler.....	493
11. RESUMEN CRONOLÓGICO.....	495

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación y objetivos

El mejor bailarín español de todos los tiempos.

Rafael Salama Benarroch¹

Señor indiscutible de la danza española en la década de los cincuenta y parte de los sesenta.

Alfonso Puig Claramunt²

El más completo bailarín que tiene y tuvo España.

Juan Gyenes³

The most famous Spanish dancer of his generation.

Debra Craine y Judith Mackrell⁴

The greatest Spanish dancer of this or any other generation.

Elsa Brunelleschi⁵

La danza española estilizada fue posiblemente la disciplina más representativa de nuestro baile entre las décadas de los años treinta y sesenta del siglo XX, gozando de una gran fama y difusión a nivel internacional. No obstante, a día de hoy, todavía no se le ha dedicado un estudio sistemático o una monografía, por lo que actualmente siguen

¹Rafael Salama Benarroch, «Rosario. Fineza y acción», *La Caña* 12 (1995): 45.

²Alfonso Puig Claramunt, *El Arte del baile flamenco* (Barcelona: Ed. Polígrafa, 1977), 43.

³Juan Gyenes, *Antonio, el bailarín de España* (Madrid: Taurus Ediciones, 1964), 8.

⁴Debra Craine y Judith Mackrell, «Antonio», *The Oxford Dictionary of Dance* (Nueva York: Oxford University Press, 2000), 19.

⁵Elsa Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing* (London: Adam & Charles Black, 1958), 9.

existiendo ambigüedades y diferencias de enfoque en cuanto a su denominación⁶, definición, origen y desarrollo se refiere, como podrá comprobarse más adelante en el estado de la cuestión. Esta falta de consenso y este vacío científico en torno a la disciplina quizá estén motivados por las dificultades específicas que plantea su estudio, las cuales podrían resumirse en cuatro puntos:

1. La danza española estilizada se construyó depurando o abstrayendo el folclore, la escuela bolera, y el flamenco, por lo que en muchas ocasiones resulta verdaderamente complicado delimitar y clasificar las obras.
2. Su evolución es resultado de una suma de individualidades, es decir, se creó a partir de las aportaciones personales de diversos artistas –entre los que cito preferentemente a Antonia Mercé, a Mariemma y a Antonio Ruiz–, guiados por distintas motivaciones, unos más cercanos a la búsqueda conceptual o intelectual de un lenguaje español y otros a una necesidad vital de subsistencia.
3. Buena parte de su desarrollo tuvo lugar en Francia y Estados Unidos, por lo que en España durante mucho tiempo se han desconocido detalles muy significativos de su proceso evolutivo.
4. Su historia se ha transmitido por tradición oral. Los artistas que vivieron en primera persona el proceso de creación transfirieron directamente a sus alumnos su visión personal de los acontecimientos. Esta valiosa información ha pasado por tres generaciones de bailarines y maestros, y en consecuencia, la pureza del mensaje original –ya de por sí subjetivo y parcial– se ha ido deteriorando e idealizando.

Esta situación se ha intentado solventar en los últimos años recurriendo a estudios generalistas sobre la danza española que se han elaborado basándose exclusivamente en el análisis documental y en el trabajo de campo, lo cual considero insuficiente. Cualquier investigación realizada en torno a la danza española o a sus

⁶Danza española estilizada, estilización, clásico español, danza española neoclásica, etc.

protagonistas que se lleve a cabo desde el campo de la coreología⁷ debe incluir inexcusablemente el análisis coreográfico. Sin este análisis, no se puede precisar cómo se configuró verdaderamente su vocabulario, qué artistas fueron los que realmente realizaron aportaciones relevantes, cuáles fueron los rasgos estilísticos que los definieron, etc. Sólo de esta forma podemos comparar la teoría con la práctica, contrastando la información de las fuentes documentales y de la tradición oral con la realidad de la práctica histórica. Es cierto que no siempre hay fuentes audiovisuales disponibles, pero el caso concreto de la danza española estilizada comienza a haberlas desde finales de los años treinta. La manera más sencilla de entenderlo es estableciendo comparaciones con el campo de la música. No se puede entender quién fue Mozart y qué representó para la música de su época estudiando únicamente su biografía y el nombre de sus obras con detalle. Es necesario analizar su música para saber qué atributos caracterizan su *Misa en Do menor* y la hacen diferentes de las de otros autores. Del mismo modo ocurre con la danza. El hecho de que Argentinita y Antonio bailen las mismas obras de Falla o Albéniz no implica que estén haciendo el mismo tipo de danza, ni que posean un estilo común. Pese a la obviedad de esta afirmación hay que señalar que todavía no se ha llevado a cabo en España una investigación coreológica sobre la danza española estilizada de estas características, razón por la cual las teorías que se manejan actualmente siguen siendo subjetivas y parciales, y en consecuencia deben ser revisadas.

Por todo ello, estimo conveniente, e incluso urgente, estudiar de forma objetiva y sistemática el origen y la evolución de la danza española estilizada hasta la actualidad, así como las peculiaridades de su lenguaje coreográfico y el de sus principales artífices. Evidentemente, las dimensiones de un trabajo de estas características exceden los límites de una tesis doctoral. En cierto modo, sería necesario dedicar una a cada uno de sus protagonistas para poder afrontar después con solvencia un estudio global de la disciplina. Por esta razón se ha acotado el objeto de estudio de la presente tesis doctoral,

⁷Entendiéndola en sentido amplio como la disciplina que abarca todos los estudios científicos realizados en torno a la danza. Véase Cecilia Nocilli y Alessandro Pontremoli, eds., *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive* (Roma: Aracne, 2010).

proporcionando a los interesados en la materia un primer acercamiento al género a través de la figura de Antonio Ruiz Soler.

Antonio Ruiz Soler, conocido artísticamente como Antonio o Antonio El Bailarín, es un artista fundamental para comprender la historia de la danza española. Fue el bailarín español más virtuoso, más expresivo, más completo y de mayor proyección internacional entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX. No tuvo parangón en su generación, ni en la que le sucedió.

Fue intérprete y director de las tres mayores compañías de danza española de nuestro país –Antonio Ballet Español, Antonio y sus Ballets de Madrid y el Ballet Nacional Español–, y a su vez, el coreógrafo que más obras aportó a la danza española estilizada, muchas de las cuales han sobrevivido al paso del tiempo al integrarse en el repertorio de otras compañías.

Antonio Ruiz Soler revolucionó el panorama escénico español y lo hizo evolucionar más allá de las variedades y los recitales de danza. Antes de sus contribuciones, y salvando honrosas excepciones, la danza española estaba relegada a escenarios de segunda donde primaban los números visuales y folclóricos propios de las variedades y los *night clubs*. Cuando Antonio se retiró en el año 1979, la danza española había estado presente en los escenarios de los teatros más prestigiosos del mundo. Su modo de entender la danza, su concepto del espectáculo, su estilo personal y sus coreografías han influido fuertemente en el modelo de danza española que conocemos hoy en día.

La carrera de artística de Antonio Ruiz Soler fue mucho más larga que la de un artista normal. Cuando se presentó en Londres, con tan solo veinte años de edad, su trayectoria profesional era ya la de un bailarín maduro. No es de extrañar que Elsa Brunelleschi escribiera las siguientes palabras en 1951:

One can well ask oneself what sort of a child Antonio really was at this early, yet so full, stage of his career. Much of his young life had been as

theatrical lives are wont to be, one of strife and competition with experienced professionals [...] One can well believe they [Rosario y Antonio] are veterans with over twenty years' uninterrupted experience and work behind them –and yet they are still in their twenties!⁸

A Antonio todavía le quedaban veintinueve años de exitosa carrera como bailarín y otros diez más como director y coreógrafo. Un estudio exhaustivo como el que se defiende en estas líneas, aplicado a toda su trayectoria profesional excedería igualmente los límites de una tesis doctoral, razón por la cual se ha acotado el tema de estudio centrándolo en el período más desconocido y decisivo de su carrera artística: la estancia en los Estados Unidos de América durante los años cuarenta, y sus posibles repercusiones en el desarrollo y la configuración de la danza española estilizada.

En este sentido, se formulan tres hipótesis que la presente tesis doctoral intentará desarrollar a lo largo de sus páginas:

La primera hipótesis mantiene que la trascendencia artística de Antonio Ruiz Soler alcanza su cota máxima en el ámbito de la danza española estilizada, ya que sus aportaciones –junto con las de Mariemma– fueron la principal fuente de la que se nutrió esta disciplina en su proceso de configuración como género independiente. A ellos les debemos que consiguiera en menos de dos décadas un lenguaje coreográfico específico, un repertorio propio y una demanda internacional superior a la de la escuela bolera y el flamenco.

La segunda hipótesis mantiene que la danza española estilizada alcanzó el grado de desarrollo que conocemos hoy en día gracias a su actividad en los Estados Unidos en la década de los años cuarenta. El país contaba con la mayor infraestructura del espectáculo de la época, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo –*night clubs*, teatros de Broadway, de Hollywood, circuitos de conciertos–, a lo que hay que sumarle un activo grupo intelectual trabajando en torno a la danza formado por eruditos, críticos e investigadores que supieron pulir la actividad escénica de Carmen Amaya, Antonio

⁸Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 19, 54.

Triana, Encarnación y Pilar López, Rosario y Antonio, canalizando su inagotable creatividad y su genio artístico hacia cotas más elevadas. La danza española estilizada tiene una gran deuda pendiente con John Martin, tal y como se podrá vislumbrar a través de estas páginas.

La tercera hipótesis mantiene que algunas de las ideas aprendidas en los Estados Unidos no fueron llevadas a cabo con total solvencia hasta los años cincuenta, tras el regreso de los artistas españoles a nuestro país, concretamente de Antonio Ruiz Soler, quien formó la mayor compañía de danza española vista hasta el momento para poder abordar la única asignatura que quedaba pendiente: la creación de obras de gran formato que emularan los postulados de Massine desde una perspectiva netamente española.

Existen también motivaciones de carácter personal que han influido en la elección de este tema de tesis. Antonio Ruiz Soler ha estado vinculado a mi trayectoria profesional desde sus inicios. En primer lugar, porque uno de mis maestros de danza española fue Paco Romero, primer bailarín de la compañía de Antonio durante muchos años, cuyo estilo es en buena parte heredero del de Antonio. En segundo lugar, porque cuando se subastaron los bienes del bailarín, inventarié los documentos personales comprados por el INAEM, y posteriormente, la colección bibliográfica y de programas de mano adquirida por el Aula de Danza *Estrella Casero* de la Universidad de Alcalá de Henares. En tercer y último lugar, porque Antonio fue el objeto de estudio de mi trabajo de investigación para optar al Diploma de Estudios Avanzados (DEA), el cual supuso el punto de partida de la presente investigación.

En conclusión, la elaboración de esta tesis doctoral se ha planteado como un estudio global que recoja las ideas transmitidas por tradición oral, el estudio documental y el análisis coreográfico de las fuentes audiovisuales, con el fin de estudiar la figura de Antonio Ruiz Soler destacando sus aportaciones a la configuración de la danza española estilizada –concretamente a la de su vocabulario coreográfico y su ideario–, por lo que

se analizará la trayectoria del bailarín profundizando con especial énfasis en la década de los años cuarenta, en la que se establecen las bases de este lenguaje artístico.

Por todo ello, los objetivos que pretende alcanzar esta tesis doctoral son los siguientes:

1. Reconstruir rigurosamente la trayectoria profesional de Antonio El bailarín analizando con minuciosidad las relaciones entre su figura y el desarrollo histórico-estilístico de la danza española estilizada, en su etapa de configuración y consolidación como género independiente.
2. Contrastar la información existente en las memorias de Antonio y las de Rosario, las fuentes hemerográficas americanas y españolas, y otros fondos documentales relevantes.
3. Aplicar el análisis coreográfico a las fuentes audiovisuales conservadas para cotejar sus resultados con los obtenidos del análisis documental y la tradición oral.
4. Revisar y actualizar las teorías concernientes a la danza española estilizada, concretamente a su denominación, origen, desarrollo y configuración.

1.2 Estado de la cuestión

En este apartado se analizan las publicaciones más relevantes divididas en dos apartados diferenciados: en el primero, las dedicadas a la figura de Antonio el bailarín y en el segundo, las que giran en torno a la danza española estilizada y su relación con otras especialidades de la danza española.

1.2.1 Antonio Ruiz Soler

Se puede afirmar sin lugar a dudas que Antonio es el bailarín de danza española sobre el que más se ha escrito. No obstante, no existen ni una sola monografía que haya analizado y contextualizado su carrera artística de forma sistemática.

El primer libro sobre el artista fue escrito por Martine Cadieu en 1950 y dedicado a la pareja artística de Rosario y Antonio, que en esas fechas todavía no se había disuelto⁹. Cadieu relata la trayectoria escénica de la pareja hasta 1950 a través de veintiséis páginas ilustradas con fotografías de Paletto, que fueron tomadas en junio de 1950 durante el trascurso de una actuación en el Teatro Sistina de Roma.

Las primeras publicaciones dedicadas en exclusiva a Antonio vieron la luz en la Inglaterra de los años 50. Este hecho no es de extrañar, ya que en este país había una sólida tradición balletística, mucho más ligada a la intelectualidad y a la élite cultural que la nuestra¹⁰.

Un año después de que los Chavalillos Sevillanos estrenaran su espectáculo en los escenarios londinenses, hecho que ocurrió el 14 de junio de 1951 en el Cambridge Theatre, el prestigioso historiador de la danza Cyril Beaumont¹¹ publicó el libro *Antonio. Impressions of the Spanish dancer*¹². Describió en él algunas danzas del bailarín, haciendo más hincapié en la plástica de ciertas posiciones, en los movimientos escénicos y en el vestuario que en el análisis técnico de los bailes. En palabras del propio escritor:

⁹Martine Cadieu, *Rosario et Antonio* (Florence: Imprimé par la typographie Giuntina, 1950).

¹⁰Prueba de ello es que en aquella época Inglaterra contaba con un gran número de revistas especializadas de publicación periódica. Unas de carácter científico en las que se escribían artículos de investigación histórica y se traducían libros clásicos —*Dancing Times*, *Ballet*, *Dance and Dancers*—, y otras de carácter más divulgativo orientadas al análisis de la actividad escénica relacionada con la danza —*Dance Chronicle*, *Ballet Today*—. A ello hay que añadir la numerosa presencia de crítica especializada en la prensa diaria —*Sunday Times*, *Daily Telegraph*, *Manchester Guardian*, *London Times*, *Financial Times*—. Bien podría decirse que en este aspecto los ingleses nos llevan mas de cincuenta años de adelanto. Véanse las voces: David Vaughan, «Great Britain: Contemporary Criticism», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0725.s0012>; Peter Brinson, «Great Britain: Dance research and publication», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0725.s0011>.

¹¹Cyril Beaumont está considerado como uno de los historiadores de la danza más importantes del siglo XX, con más de cuarenta libros escritos. En 1910 abrió la librería de danza más famosa y surtida de Europa. Fue editor de *Dance Journal* hasta 1939 y traductor de algunos clásicos del ballet (Noverre, Rameau, Gautier). También se le reconoce el haber registrado la técnica Cecchetti para su conservación y la fundación de la Cecchetti Society. Fue crítico del *London Sunday Times* hasta 1959. Véase la voz “Beaumont, Cyril” en Debra Craine y Judith Mackrell, *The Oxford dictionary of dance* (Oxford University Press, 2000), 57 y en Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 1998). Véanse las voces: Debra Craine y Judith Mackrell, «Beaumont, Cyril», *The Oxford Dictionary of Dance* (Nueva York: Oxford University Press, 2000), 57; Katherine Adelman, «Beaumont, Cyril», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0179>.

¹²Cyril Beaumont, *Antonio. Impressions of the Spanish dancer* (London: Adam & Charles Black, 1952).

What I have sought to do, is simply to give some prose pictures of Antonio "in action", to try and preserve a glimpse of the tilt of his head; some movements of his hands; the varying line of his body; a few examples of the immense range of his footwork; with perhaps a description of the pattern and development of a dance¹³.

Esta carencia se ve magníficamente suplida por el libro que Elsa Brunelleschi publicó en el año 1959¹⁴, donde se estudia la trayectoria artística de Antonio en la Inglaterra de los años 50. La información que ofrece este trabajo es valiosísima porque abre una pequeña ventana sobre cómo fueron, como se percibieron y cómo se recibieron aquellos acontecimientos. La autora ofrece datos de diversa índole: en primer lugar, incluye referencias técnicas e interpretativas del estilo del bailarín y de algunos de sus bailes; en segundo lugar, reproduce las críticas más interesantes que publicó en la prensa y en revistas especializadas, profundizando un poco más en los detalles; en tercer lugar, contextualiza al artista en el panorama escénico de aquel momento. Lo que diferencia a este libro de otros realizados en América o Inglaterra, es que Elsa Brunelleschi era especialista en danza española, bailarina, maestra y coreógrafa de primer nivel, por lo que sus apreciaciones técnicas son inestimables¹⁵.

En conclusión, estas dos publicaciones inglesas pueden considerarse como las aportaciones bibliográficas contemporáneas al bailarín más relevantes. Su principal problema estriba en que son visiones muy personales y parciales, ya que no abarcan todo el repertorio de Antonio y se centran principalmente en las actuaciones londinenses acontecidas entre 1951 y 1958.

¹³Ibid., 10.

¹⁴Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*.

¹⁵Bailarina, coreógrafa y crítica de danza nacida en Argentina. Estudió danza española en Barcelona con Pauleta Pamiés y ballet en Londres con Enricco Cecchetti. Fundó la academia de danza española más famosa de Inglaterra, impartió clases de esta disciplina en el Royal Ballet y creó coreografías españolas para el Rambert Ballet y el Covent Garden. Fue crítica de *Sunday Times* y escribió en numerosas revistas especializadas como *Ballet*, *Ballet today*, *The Ballet Annual*, *Dance and Dancers* y *The Dancing Times*. Véase Marina Grut, «Elsa Brunelleschi», *Monsalvat* (1989).

Antonio aparece reflejado con bastante entidad en libros dedicados a la danza española y al ballet, en artículos de revistas especializadas y por supuesto, en diccionarios enciclopédicos de danza. A continuación se va a analizar cada uno de estos aspectos.

Dos ensayos que resultan indispensables para entender la recepción de las innovaciones que se estaban introduciendo en la danza española en los años 50, son las obras de Vicente Marrero: *El acierto de la danza española* de 1952¹⁶ y *El enigma de España en la danza española* del año 1959¹⁷. El autor ofrece su opinión personal sobre el estado del baile español, la forma ideal de interpretación de cada uno de sus géneros –con una breve referencia a su historia y evolución–, los bailarines más sobresalientes y las obras más destacadas. Sus razonamientos son en ocasiones contradictorios, luego debe ser leído con las reservas oportunas.

Otros escritores que dedicaron un apartado de sus libros a Antonio fueron Basilio Muñoz¹⁸ y Enrique Sordo¹⁹. Éste último, con una concisión propia de diccionarios, resume acertadamente los puntos más destacables de su estilo aunque se equivoca al hablar de su trayectoria profesional²⁰.

Mucho más objetivo y acertado es el apartado que le dedica José Manuel Gamboa en su libro *Una Historia del Flamenco*²¹. A pesar de ser un libro basado en el flamenco, Gamboa hace un recorrido por la trayectoria de Antonio destacando concretamente *El sombrero de tres picos* como su mejor aportación, la cual considera que no ha sido superada hasta la fecha. También son de interés sus comentarios respecto a la influencia

¹⁶Vicente Marrero, *El acierto de la danza española* (Madrid: Editorial Calamo, 1952).

¹⁷Vicente Marrero, *El enigma de España en la danza española* (Madrid: Ediciones Rialp, 1959), 192–194, 198–209.

¹⁸Basilio Muñoz Mora, *Flamenco en Spaanse dans: aantekeningen bij de danstradities van Spanje* [Utrecht: Walburg Pers, 1989].

¹⁹Enrique Sordo, *El ballet* (Barcelona: G. P., 1963).

²⁰El autor afirma que la fama internacional de Antonio comenzó tras su primera aparición en París en 1949. Lo cierto es que en esa fecha el bailarín era un artista totalmente consagrado en el continente americano. Véase Enrique Sordo, *El ballet* (Barcelona: G. P., 1963), 55.

²¹José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco* (Madrid: Espasa, 2005), 112–115.

del bailarín en los artistas de las generaciones posteriores y respecto al injusto olvido institucional que sufrió tras su cese como Director del Ballet Nacional Español.

Respecto a las referencias que se pueden encontrar de Antonio en revistas especializadas en danza, las hay de muy diversas épocas y contenidos. La mayoría incluyen datos generales sobre su trayectoria profesional, o describen algunas de sus actuaciones y de sus obras con mayor detalle que en las críticas periodísticas, o bien, recogen opiniones sobre la danza española y su estilo de interpretación. Dentro de ellas destacan las de Elsa Brunelleschi como ya se ha comentado con anterioridad²².

La Caña, revista española especializada en flamenco, dedicó varios estudios a Antonio Ruiz. Quizás el más personalizado fue el de José Blas Vega²³, quien repasaba la vida escénica del bailarín, estimando algunas de sus aportaciones al flamenco y haciendo dos denuncias: la primera, sobre la injusta imagen que se ha proyectado de Antonio a través de la prensa y las biografías de folletín, y la segunda, sobre la necesidad inmediata de su puesta en valor, con el objetivo de recuperar la altísima categoría artística que le corresponde. Un segundo artículo escrito por Cristina Marinero recoge las ideas del propio Antonio respecto a la situación de las compañías de danza en España, la necesidad de renovación y sus aportaciones personales²⁴. Jennifer Parker también escribió en dicha revista unas líneas dedicadas al bailarín, considerando que sus mayores éxitos fueron *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, y aportando valiosas declaraciones sobre la composición de éste último²⁵. Obviamente, y dado el tema central

²²Véase la página nº 13

²³José Blas Vega, «Antonio. El Dios del Baile», *La Caña* 12 (1995): 35-43.

²⁴Cristina Marinero, «Opiniones de Antonio sobre su arte», *La Caña* 12 (1995): 66-68. Este artículo recoge los fragmentos más interesantes de la entrevista que se publicó en junio de 1989 en la revista *Ritmo*.

²⁵Jennifer Parker, «La Macarrona, Carmen Amaya, Antonio y otras grandes figuras del baile flamenco», *La Caña* 14-15 (1996): 50-63.

de la revista, hay otros artículos que lo citan de forma secundaria, como pueden ser el de Eugenio Cobo sobre cine flamenco²⁶ o los dedicados a Rosario²⁷.

Por otra parte, dos de los diccionarios enciclopédicos de danza más prestigiosos a nivel internacional han dedicado una voz a Antonio Ruiz Soler. Me refiero a *The Oxford dictionary of dance*²⁸ y *International encyclopedia of dance*²⁹. No obstante, los datos que aportan sobre el bailarín son muy generales, y en el caso de la segunda publicación, se confunden inexcusablemente algunos de los nombres de sus coreografías más famosas.

Otra fuente de información biográfica y artística ineludible son las memorias de Rosario, su compañera en escena durante más de veinte años, escritas por Salama Benarroch en 1997³⁰. Estas memorias aportan datos que vienen a complementar los dados por el propio bailarín sobre los inicios de su trayectoria artística. Es muy interesante ver la interpretación de los mismos hechos desde otra perspectiva diferente, ofrecida por otro de sus protagonistas. Al final del libro aparece una sección que incluye testimonios interesantes de personalidades que rodearon la vida artística de Rosario y algunos fragmentos de prensa que hablan preferentemente de la bailaora, muy en la línea del libro que Gyenes dedicó a Antonio en 1964³¹. Da la impresión de que Salama Benarroch quiso que Rosario tuviera en un solo libro lo que su compañero había ido acumulando en varios.

El enorme reclamo iconográfico de Antonio para los fotógrafos de su época es algo indiscutible y prueba de ello es la enorme lista de profesionales que lo

²⁶Eugenio Cobo, «Cine Flamenco», *La Caña* 30-31 (2000): 40-46. En este artículo se puede encontrar una enumeración de las películas de Antonio, no obstante hay alguna omisión, como la de la película *El rey de Sierra Morena*.

²⁷Salama Benarroch, «Rosario. Fineza y acción»; Manuel Fernando, «Rosario, una bailaora inefable», *La Caña* 27 (1999): 15-29.

²⁸Craine y Mackrell, «Antonio».

²⁹Philippa Heale, «Rosario y Antonio», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0061>.

³⁰Rafael Salama Benarroch, *Rosario: aquella danza española* (Granada: Manigua, 1997).

³¹Gyenes, *Antonio, el bailarín de España*.

inmortalizaron³². A partir de los años 50 van a ser frecuentes las publicaciones de colecciones fotográficas acompañados de texto, y en el caso de la danza este tipo de literatura fue notablemente prolífico –como muestran los numerosos libros de Baron, Gyenes y Lido–. La figura de nuestro artista fue publicada en Inglaterra por Baron y Gordon Anthony³³, en EEUU por Alexander Bland³⁴, mientras que en Francia esta labor la despeñó fundamentalmente Serge Lido³⁵.

Entre todos ellos destaca sin lugar a dudas Juan Gyenes, por su admiración y seguimiento. El fotógrafo lo retrató junto a Rosario en un libro de heliogramas dedicado a la danza española en 1953³⁶. Tres años después vio la luz en París una nueva edición en la que Antonio aparecía ya en solitario³⁷. Posteriormente, en el año 1964, y tras seguir las actuaciones de Antonio Ruiz por medio mundo, Juan Gyenes publicó el libro *Antonio. El bailarín de España* que recogía buena parte de su trabajo fotográfico dedicado en exclusiva al artista³⁸. Las fotografías iban acompañadas por una brevísima autobiografía del propio bailarín, por testimonios y loas de personalidades cercanas a la vida artística de Antonio y por unos anexos en los que se citan los artistas integrantes de su compañía entre 1953 y 1963 junto con la fecha y lugar de estreno de su obras más importantes.

Los libros que mayor difusión publica han tenido y que mayor daño han hecho a la trayectoria artística de Antonio es muy probable que sean aquellos de ámbito

³²Como muestra citaremos a Bruno of Hollywood, Maurice Seymour, Murray Korman, Serge Lido, Roger Wood, Baron, Gyenes, Gordon Anthony, Alejandro Castro, Janick Lederle, Paul Wilson, Annemarie Heinrich, Duncan Melvin, A. Luengo, Paletto, etc.

³³Gordon Anthony, *Dancers to remember. The photographic art of Gordon Anthony* (London: Hutchinson, 1980).

³⁴Alexander Bland, *Men dancing. Performers and performances* (New York: Macmillan, 1984).

³⁵Antonio afirma en la página 14 de la autobiografía que aparece en el libro de Gyenes, *Antonio, el bailarín de España*, que Baron en Inglaterra y Lido en Francia lo han incluido en sus libros. Sin embargo, no se ha encontrado publicaciones dedicadas al bailarín, por lo que podría tratarse de libros de temática más amplia en los que se insertan algunas fotografías de Antonio.

³⁶Juan Gyenes, *Ballet Español* (Madrid: A. Aguado, 1953).

³⁷Juan Gyenes, *Ballet Espagnol* (París: Imp. Union, 1956). Los comentarios seguían siendo de Llovet, pero el prólogo lo escribió Jean Cocteau en lugar de José Cubiles.

³⁸Gyenes, *Antonio, el bailarín de España*.

divulgativo, escritos por periodistas, que abordaron con todo tipo de detalles la agitada vida social y amorosa del artista. Dentro de este ámbito destacan las memorias no autorizadas de Fuentes Guío *Antonio, La verdad de su vida*³⁹ y el libro de Santiago Arriazu *Antonio El Bailarín, Memorias de viva voz*⁴⁰. Es curioso comprobar que existen pasajes completos que se repiten literalmente en las dos publicaciones y, lo que es más curioso todavía, en una tercera que no llegó a ver la luz en su totalidad: unas memorias que la revista *Hola* iba a publicar en diez entregas, en las que estaba implicado el propio Arriazu⁴¹.

En el centro de Documentación de Música y Danza del INAEM se conservan las copias de las actas notariales firmadas por Antonio y la Revista *Hola* en 1983, mediante las cuales ésta se comprometía a pagar 10.000.000 de pesetas al bailarín a cambio de adquirir la narración de su vida en los ámbitos privado y artístico⁴². También se conserva un justificante de pago de 2.700.000 pesetas realizado varios meses después⁴³. Las entrevistas para la realización de las memorias las llevó a cabo Santiago Arriazu entre otoño e invierno de 1983–1984 y fueron registradas en varias cintas de *cassettes*. El mismo periodista fue el encargado de redactar los primeros borradores, de los cuales entregó una copia a Antonio. Una de las cláusulas del contrato estipulaba que las cintas originales deberían ser devueltas al bailarín, pero este hecho nunca llegó a ocurrir. La publicación de la revista *Hola* se interrumpió y las cintas “desaparecieron” pero la polémica información acabó saliendo a la luz de forma no autorizada a través de las publicaciones de Fuentes Guío y de Arriazu. No es de extrañar que los borradores de *Hola* y estas dos publicaciones contengan tantas similitudes y repeticiones literales de pasajes si se tiene en cuenta que utilizaron los mismos cassettes como fuentes, e incluso

³⁹Pedro Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida* (Madrid: Fundamentos, 1990).

⁴⁰Santiago Arriazu, *Antonio «El Bailarín»: memorias de viva voz* (Barcelona: Ediciones B, 2006).

⁴¹El borrador de estas memorias se conserva en el centro de Documentación de Música y Danza del INAEM. Véase: Santiago Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», s. f., Sig. 55.3 – 55.11, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM.

⁴²Sig. 55.13 y 55.14

⁴³Sig. 55.12

que fueron redactadas por las mismas personas. Curiosamente, en el prólogo del libro de Arriazu puede leerse una interpretación diferente de los hechos:

Todas las cintas magnetofónicas quedaron bajo mi custodia y desde entonces han permanecido mudas. Sólo se emplearon parcialmente entonces como documentación para un serial periodístico y luego para un libro⁴⁴ [...] Como depositario de las cintas las he mantenido guardadas y protegidas, en virtud de un compromiso personal con él⁴⁵.

Dada la destacada relevancia social que siempre tuvo Antonio, no es extraño encontrarlo en libros como el de Juan María Gironella, *Cien españoles y Dios*, buscando paralelismos entre religión y danza⁴⁶.

Por último, citaremos las dos aportaciones realizadas por la doctoranda previas a la redacción de esta tesis doctoral. La primera de ellas fue publicada en 2004 por la revista *Cairón*, un estudio preliminar centrado en el análisis audiovisual de danza como herramienta para valorar la evolución estilística de Antonio⁴⁷. La segunda, es fruto del Congreso "*Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años 50*", celebrado en 2005. El artículo relaciona la música de Joaquín Rodrigo con la danza española en los años cincuenta a través del estudio del *Concierto de Aranjuez* de Pilar López y el ballet *Suite de Sonatas* de Antonio⁴⁸.

En conclusión, a pesar de ser numerosa la bibliografía en torno a Antonio Ruiz Soler, la mayor parte de los escritos son breves, generalistas y reiterativos, centrados casi siempre en los mismos datos biográficos. En el mejor de los casos se describe algún baile o se hace referencia a su estilo interpretativo de forma aislada. A ello hay que

⁴⁴Obviamente está haciendo referencia al libro: Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*.

⁴⁵Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 10.

⁴⁶José Gironella, *100 españoles y Dios* (Barcelona: Ediciones Nauta, 1969), 55-58.

⁴⁷Lola Segarra, «Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler a través de su filmografía», *Cairón. Revista de ciencias de la danza* 8 (2004): 43-73.

⁴⁸Lola Segarra, «La danza española en los años cincuenta a través de la obra de Joaquín Rodrigo», en *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*, ed. Javier Suárez-Pajares, Música y pensamiento 6 (Valladolid: SITEM-Glares, 2008), 171-191.

añadirle que suelen ser visiones muy personales de los hechos, que cuentan con el valor de ser fuentes directas pero que necesitan ser contrastadas dada la subjetividad que pueden encerrar.

Lo que queda patente es que no existe ningún trabajo científico que haya estudiado de forma sistemática la figura del artista, uniendo su vida con la evolución de su lenguaje coreográfico, contextualizándolo en el panorama escénico de su tiempo.

1.2.2 Danza Española Estilizada

Es de sobra conocida la escasez de investigaciones científicas dedicadas a la danza en nuestro país, como buena nota han dado de ello autores como Delfín Colomé⁴⁹, Mercedes Rico⁵⁰ o Beatriz Martínez del Fresno⁵¹, pero en el caso concreto de la danza española estilizada esta precaria situación se agudiza escandalosamente, ya que no se le ha dedicado ninguna monografía específica⁵².

En España las primeras alusiones vienen de la mano de Alfonso Puig Claramunt. Su libro *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*⁵³ es una publicación fundamental para acercarse a la actividad escénica dentro de nuestras fronteras en la década de los años cuarenta. Fue un intelectual en contacto con los círculos londinenses de la danza que se dedicó a redactar las crónicas de aquellos espectáculos que sobresalieron en los escenarios españoles, bien fueran de danza española o de ballet –trabajo que desempeñó con especial celo en Barcelona–. Además el libro ofrecía una síntesis histórica de la evolución del ballet y de la danza española y

⁴⁹Delfín Colomé, *Pensar la danza* (Madrid: Turner, 2007), 15–25.

⁵⁰Véase el prólogo del libro: Delfín Colomé, *El indiscreto encanto de la danza* (Madrid: Ediciones Turner, 1989), 13–18.

⁵¹Beatriz Martínez del Fresno, «La investigación sobre danza en España», en *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, ed. Cecilia Nocilli y Alessandro Pontremoli (Roma: Aracne, 2010), 33–58.

⁵²Para encontrar alguna referencia debemos buscar entre los libros que hablan de la danza española de forma global, integrada por cuatro estilos: el folclore, la escuela bolera, el flamenco y la danza española estilizada.

⁵³Alfonso Puig Claramunt, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español* (Barcelona: Montaner y Simón, 1944).

una guía técnica de los pasos básicos de ballet. Es muy importante señalar que Puig Claramunt no tenía la noción de estar asistiendo a la creación de una nueva disciplina artística, de hecho no hacía distinciones entre la escuela bolera, a la que denominaba “clásico español” y la incipiente danza española estilizada, definiendo la labor de Antonia Mercé como un “nuevo renacer” de la danza clásica española. Quizá a Alfonso Puig le faltó perspectiva, no se encontraba ante un renacer de la escuela bolera, sino ante una nueva fórmula escénica que surgía con grandes posibilidades de proyección internacional. Podría haberlo intuido, ya que existían elementos que las diferenciaban claramente en cuanto a concepto y a lenguaje coreográfico se refiere.

La producción de libros en torno a la danza española en el extranjero ha sido una constante desde los años 30 del siglo XX⁵⁴. Pero de entre todos ellos, el más influyente fue, sin duda alguna, *Spanish Dancing* de La Meri⁵⁵, considerado en los Estados Unidos como el texto definitivo sobre la danza española. Un libro fundamental para entender la visión que se tenía de nuestra disciplina en los círculos especializados de danza y en las universidades americanas⁵⁶. En esta publicación, La Meri repasa la evolución histórica del flamenco, el folclore, la escuela bolera y la “danza española neoclásica” –que es como denomina a la danza española estilizada–, a ello añade un análisis técnico del estilo español, un glosario con los pasos más importantes y una larga tabla de danzas. La autora se hace eco del embrollo terminológico que existe en torno a ella y de la falta de acuerdo en torno a sus orígenes –problemas que siguen sin resolverse en la actualidad–.

⁵⁴Citaremos los más destacados dentro del marco temporal y temático que atañe a esta tesis doctoral.

⁵⁵La Meri, *Spanish dancing* (New York: A. S. Barnes, 1948).

⁵⁶La Meri fue bailarina, profesora, escritora y etncoreóloga americana. Walter Sorrell la describió como “la reina indiscutible de la danza étnica” y fue considerada durante mucho tiempo como la máxima autoridad estadounidense en la materia, sobre todo en cuanto a danza hindú y española se refiere. Durante su infancia estudió danza española en San Antonio, Texas. Recorrió el mundo en la década de los veinte y los treinta, actuando y estudiando las danzas típicas de América del Sur y Central, España, Europa, Escandinavia, África, Australia, Nueva Zelanda, Tasmania, India, Birmania, Malasia, Java, Filipinas, China, Japón, Ceilán y Hawaii. En 1940 fundó la *School of Natya* con Ruth St. Denis en Nueva York, donde enseñó, bailó y presentó conferenciantes invitados como La Argentinita. En 1942 fundó el *Ethnologic Dance Center*, absorbiendo su anterior compañía. La Meri escribió libros y numerosos artículos sobre danza étnica en revistas especializadas, enseñó en universidades de todo el país, en el *Jacob's Pillow Dance Festival* y en la *Juilliard School* de Nueva York. Véase Jennifer Dunning, «La Meri. A dancer, teacher and specialist in ethnic repertory», *The New York times*, Enero 21, 1988, sec. Obituaries, <http://www.nytimes.com/1988/01/21/obituaries/la-meri-89-a-dancer-teacher-and-specialist-in-ethnic-repertory.html>.

Como se podrá comprobar a lo largo de esta tesis doctoral, no es casualidad que sea en los Estados Unidos donde se describa por primera vez esta disciplina considerando que posee un lenguaje nuevo e independiente del resto de los estilos españoles⁵⁷. La Meri, gracias a su bagaje etnográfico y cultural, supo analizar con bastante precisión el origen y el grado de evolución del nuevo género. En su libro expuso que los primeros conciertos de danza se realizaron en París pero que fue en Nueva York donde el ballet español evolucionó notablemente, estimulado por los movimientos artísticos locales:

The more recent major developments in the Spanish dance have originated outside of Spain; such as the concert dance finding its first audiences in Paris, and the Spanish ballet evolving in New York. The Spanish dancer, staying at home, seems to be content to perform the school and cafetin dances of fifty or a hundred years ago. But the Spaniard, traveling abroad while remaining utterly Spanish, carrying his nationality about him like a mantle, yet is stimulated by foreign art movements and so contributes to the flowering of his own characteristic art (Argentina, Escudero, Argentinita, Martínez, Antonio & Rosario and many others)⁵⁸.

La escritora coincide con Alfonso Puig a la hora de denominar a la escuela bolera como “danza clásica española”, sin embargo no considera que la estilización pertenezca al mismo género. La Meri es plenamente consciente de que, aunque la escuela bolera y la estilización parten conceptualmente de la misma fórmula –la aplicación de la técnica clásica a la danza española–, su resultado en esta coyuntura histórica tuvo

⁵⁷Estados Unidos es uno de los lugares con más actividad en torno a la danza en la década de los cuarenta. Este hecho se refleja a nivel cuantitativo, en la cantidad y calidad de espectáculos producidos en sus teatros y a nivel cualitativo, en el interés científico, tanto universitario como de ámbito privado, que denota la gran cantidad de publicaciones y de revistas especializadas vigentes en dicha década: *Dance magazine*, *dance news*, *Dance observer* y *Dance index*. A ello hay que sumar la gran labor didáctica desarrollada desde la prensa por críticos de la talla de John Martin y Walter Terry. Véanse las voces: Selma Cohen, «United States: Dance research and publication», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e1784.s0008>; Dunning, «United States: Contemporary Criticism».

⁵⁸La Meri, *Spanish dancing*, 102.

consecuencias diferentes, dando pie a la creación de una nueva disciplina a la que llama “danza española neoclásica”:

In the past thirty years a new art-form has been born, an art-form which, lacking a title, I have called the renaissance or neo-classic Spanish dance [...] The classic technique of the Spanish dance is composed of the steps of the regional dances and the Flamenco dance. Technique of arms and body is from the same source. All have been depurated without losing character [...] But the Spanish dance had not only taken a new citadel in the theater world, it had actually borne the flower of a new choreographic style. No mere was the dance left to mood and chance, but become a composition which must respect the choreographic triad of floor design, air design and music design, and embody the choreographic rules of contrast⁵⁹.

Ciertamente, este entronque entre ballet y danza española ocurrió por primera vez en el siglo XVIII y tuvo como resultado la aparición de la escuela bolera. En ese caso, las dos disciplinas aportaron técnica y pasos logrando realmente una fusión entre ambas, una hibridación. Sin embargo, en el siglo XX el acercamiento fue completamente diferente, ya que existió una total predominancia del lenguaje de la danza española, utilizándose la técnica clásica únicamente para depurar movimientos, posiciones y líneas. Es decir, que no estamos ante el renacer de la escuela bolera, sino ante la creación de una nueva fórmula cuyos resultados fueron obviamente distintos. El estilo inaugurado por Antonia Mercé poseía una técnica y un lenguaje coreográfico mucho más variado que el de la escuela bolera, ya que tomó también como fuente de inspiración al folclore y al flamenco. Por ofrecer un dato que ilustre rápidamente los contrastes estéticos entre la escuela bolera y la estilizada, basta con pensar que la primera se baila generalmente con zapatillas de media punta, mientras que para la segunda es necesario el uso de zapatos. Por todo ello, no considero apropiado el uso del término “danza española neoclásica” para hacer referencia a la danza española estilizada⁶⁰.

⁵⁹Ibid., 93, 97, 95.

⁶⁰A todo ello hay que añadir que el término neoclásico se está utilizando actualmente para designar a las coreografías de nueva creación que utilizan el tradicional lenguaje del ballet clásico, lo cual podría generar

Ya en la década de los cincuenta, concretamente en 1952 y 1959 se publican en España los escritos de Vicente Marrero citados con anterioridad⁶¹. El erudito pasa a denominar este nuevo estilo coreográfico como “danza escénica española”, dedicándole un capítulo completo en su libro *El enigma de España en la danza española* –el cual subdivide en incoherentes categorías: género chico, suites y ballets–, evidenciando la enorme confusión conceptual y terminológica que vivía la danza española del momento, así como su falta de enfoque ante la configuración del nuevo género y del nuevo vocabulario coreográfico. Un ejemplo que puede resultar ilustrativo es su definición de “clásico español” como la técnica o el estilo compuesto de clásico y de folclore, dentro del cual ubica indistintamente la escuela bolera y la danza estilizada. Pese a que el libro se publicó en 1959, es decir, pese a llevar la disciplina diez años de increíble desarrollo en España, Vicente Marrero no fue consciente del grado de autonomía coreográfica y estilística que había alcanzado la disciplina, le faltó cierta reflexión al respecto⁶². Finalmente el autor dedica un apartado a las grandes compañías españolas sobre las que se sustentó el desarrollo de la estilizada y comenta algunas de las obras más destacables del repertorio, según su criterio.

La utilización del término “clásico español” para denominar a la danza española estilizada que recoge Vicente Marrero, predominó en el lenguaje profesional durante varias generaciones de artistas –hasta bien entrada la década de los años noventa, cuando se difundieron masivamente las ideas de Mariemma⁶³–. Sin embargo, no considero apropiada su utilización porque genera ambigüedad y confusión –tal y como se ha visto a lo largo de estos años–, ya que no se puede precisar a ciencia cierta si se

todavía más confusión en torno a nuestra clasificación.

⁶¹ Marrero, *El acierto de la danza española*; Marrero, *El enigma de España en la danza española*.

⁶² Es obvio que no conocía los escritos de La Meri en los Estados Unidos, ni los de Elsa Brunelleschi en Londres, lo cual no es de extrañar dado el alto nivel de aislamiento cultural al que estuvo sometida España hasta finales de los años cincuenta, y el alto grado de separación que ha existido en la segunda mitad del siglo XX entre la práctica de la danza española y la investigación.

⁶³ Afirmación que puede comprobarse fácilmente consultando los antiguos programas oficiales de los conservatorios de danza españoles –a excepción de la Real Escuela de Arte Dramático y Danza de Madrid, en la que trabajó Mariemma–. Incluso hoy en día algunos de los artistas sobresalientes en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, siguen manteniendo este apelativo en su curriculum o sus clases, como por ejemplo Paco Romero o Maria Rosa, ambos primeros bailarines en la compañía de Antonio Ruiz Soler.

está haciendo referencia a la escuela bolera –que también ha recibido esta denominación–, a la danza española estilizada, o lo que es peor, al ballet clásico que se baila en España.

Siguiendo la cronología, el siguiente libro que hace mención a la danza española estilizada fue *The dancing Spaniards*⁶⁴, publicado en Inglaterra en 1970 por una de las maestras de ballet de la compañía de Antonio Ruiz Soler, Anna Ivanova. El libro repasa la historia de los géneros españoles y aporta opiniones personales sobre el estado de la danza en la España de los años setenta, siendo especialmente crítica en la descripción de la actitud de los bailarines de danza española hacia el trabajo técnico.

En 1985 se publicó en Inglaterra el manual de Lalagia, *Spanish dancing*⁶⁵, fruto de la demanda de aprendizaje de danza española en el extranjero. El libro explica las posiciones básicas de la danza “clásica española”, propone una serie de ejercicios para ejercitar técnicamente al alumno y finalmente enseña las sevillanas y los fandangos de Huelva. Todo ello precedido por una breve explicación de los estilos que conforman la danza española, ente los que incluye el folclore, el flamenco y el clásico español, el cual asocia con la escuela bolera. Únicamente en el último párrafo de este apartado, Lalaglia aclara que bajo el título de “clásico español” hay que englobar también el estilo “neoclásico” de los artistas de concierto, es decir, la danza española estilizada, a la cual no le dedica más de tres líneas porque no la considera un género independiente con vocabulario autónomo.

Pese a ello, la mayoría de los ejercicios propuestos en el libro pertenecen a ese estilo “neoclásico”, es decir, a la danza española estilizada⁶⁶, lo cual es una gran

⁶⁴Anna Ivanova, *The dancing Spaniard* (London: Baker, 1970). Dos años más tarde se publicó en Madrid una nueva edición traducida al castellano: Anna Ivanova, *El alma española y el baile* (Madrid: Editora Nacional, 1972).

⁶⁵Lalagia, *Spanish dancing. A practical handbook* (London: Dance Books, 1985).

⁶⁶Todos los dibujos utilizados para ilustrar los ejercicios muestran a la bailarina con zapatos, lo cual es prueba más que suficiente para descartar la escuela bolera, ya que ésta se practica con zapatilla. A ello hay que añadir que incluye varios zapateados que son ajenos a la técnica y al repertorio tradicional de la escuela bolera.

incoherencia, una distorsión derivada de que su conocimiento de la disciplina es únicamente práctico, no teórico, y poco profundo. Esta idea cobra fuerza a la vista del grueso de las fuentes bibliográficas que utilizó para la elaboración de su libro⁶⁷.

Cinco años después se publica en Estados Unidos el diccionario y manual de referencia *The language of Spanish dance*, del maestro Matteo⁶⁸. El maestro afirma que lo que antiguamente se había denominado en el entorno anglosajón “baile neoclásico”, ahora venía a llamarse “baile estilizado”, y aporta la definición más completa del momento: un estilo o una “escuela” de danza española basada en el folclore tradicional, en el clásico (escuela bolera), o en las danzas flamencas, que se caracteriza por estar destinado a los escenarios de concierto y por utilizar música no compuesta para danza⁶⁹. Sin embargo, a pesar de ser el primero en publicar y definir el término, éste fue difundido en primera instancia por Mariemma en España, tal y como veremos a continuación. Por otra parte, la categorización que realiza de los estilos que conforman la danza española es bastante confusa e inexacta: escuela bolera, andaluz, de escuela, de palillos, flamenco, folclórico, antiguo, contemporáneo, estilizado y teatral⁷⁰. Por último, el diccionario incluye posiciones, movimientos básicos, secuencias de pasos, adjetivos relacionados con las cualidades de la danza, géneros, términos musicales y protagonistas. Todo ello acompañado de ilustraciones y de notación Laban para apoyar la descripción de los movimientos.

Posiblemente el libro más reivindicativo y trascendental para la danza española estilizada fue el tratado que publicó Mariemma en el año 1997, *Mis caminos a través de*

⁶⁷En esta misma situación se encontraban buena parte de los profesionales de la danza española que en ese momento trabajaban en nuestro país. En cuanto a la bibliografía se refiere, exceptuando la honrosa excepción de La Meri, predominan los libros españoles publicados entre los años treinta y cuarenta. Buen ejemplo de ello son: Trini Borrull, *La danza española* (Barcelona: Sucesor de E. Meseguer, 1940); Alfonso Puig Claramunt, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español* (Barcelona: Montaner y Simón, 1944).

⁶⁸Carola Matteo, *The language of Spanish dance*, 1st ed. (Norman: University of Oklahoma Press, 1990).

⁶⁹Afirma que La Argentina en Europa y su mujer, Carola Goya en América, fueron las primeras en interpretar la música de Albéniz, Granados, Halffter, Turina y Falla. Obviamente desconoce la producción específica de los compositores de la Generación del 27 y sus relaciones con Antonia Mercé y la Argentinita. Ibid., 24.

⁷⁰Ibid., XV.

*la danza*⁷¹. Lo importante de este tratado es que fue el primero en España en introducir la denominación "danza española estilizada" y en definirla como una disciplina autónoma. En palabras de la artista:

Para mí, la Danza Española Estilizada es la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la Escuela Bolera. Me duele que tras mis años de actuaciones, investigación y conferencias en España, todavía haya confusión con términos tan precisos como Danza Estilizada y otras formas que más adelante aclaro. La composición de estas danzas, si se hace sabiamente, con sensibilidad musical y con un conocimiento profundo de las tres formas básicas del baile español, esto es, la Escuela Bolera, la Escuela Flamenca y los Bailes regionales, constituye la cuarta forma, y puede ser la más alta manifestación artística del baile español⁷².

A pesar de la amplia difusión que ha alcanzado esta denominación, no la considero del todo afortunada. El hecho de que el nombre refleje la acción de estilizar ha provocado muchas ambigüedades a la hora de clasificar los bailes: ¿es danza española estilizada todo aquello que se estilece?. Sin embargo, para la elaboración de la presente tesis doctoral hemos optado por este apelativo por considerar que es el menos contraproducente y el más generalizado.

Volviendo al tratado, Mariemma intentó paliar también –en la medida de lo posible– la falta de preparación física de los bailarines españoles, codificando el vocabulario básico de la estilizada y sistematizando un corpus de ejercicios que sirvieran para elevar su nivel técnico, ya que en aquellos tiempos se aprendía a bailar directamente con coreografías de repertorio, sin entrenamiento previo. Realmente el tratado recoge la metodología que la artista utilizó durante años en su academia y en la Real Escuela de Arte Dramático y Danza de Madrid, donde realizó la programación de los estudios oficiales de danza española dividiéndola por primera vez en los cuatro estilos

⁷¹Mariemma, *Mis caminos a través de la danza* (Madrid: Fundación Autor, 1997).

⁷²Ibid., 97.

mencionados con anterioridad: folclore, flamenco, escuela bolera y danza española estilizada. Finalmente, la obra hace hincapié en la trayectoria profesional de Mariemma, no obstante, sus afirmaciones hay que interpretarlas con prudencia ya que la obra está basada en las vivencias personales de la artista, por lo que presenta una visión parcial, y en algunos puntos subjetiva, de la evolución del género.

También de 1997 es el libro de Rocío Espada *La danza española. Su aprendizaje y conservación*⁷³. Este manual de carácter divulgativo está dirigido a los estudiantes y docentes de danza española y tiene el valor de haber sido el primero en su campo, pese a no ser muy riguroso con las citas y contar con numerosos errores en su cronología. Espada considera que la danza española engloba cuatro géneros diferenciados –folclore, escuela bolera, flamenco y danza española estilizada–, y resume esquemáticamente la evolución y el repertorio de cada uno de ellos, junto con algunos apuntes metodológicos para su enseñanza. Para definir y clasificar la danza española estilizada sigue la misma línea de Mariemma.

Por otra parte, la imprecisión terminológica existente en la práctica cotidiana de este arte español llevaron a Amparo y Alicia Espejo a redactar un *Glosario de términos de danza española* en el año 2001⁷⁴. Esta obra supone un incomprensible paso atrás, ya que las autoras no consideran la estilización como una disciplina con lenguaje propio y no la incluyen como posible categoría a la hora de clasificar las danza españolas –donde sí aparecen el flamenco, el folclore y la escuela bolera–. Este hecho resulta paradójico ya que posteriormente dedican una ficha a la danza española estilizada y utilizan como fuente el tratado de Mariemma, parafraseando su definición⁷⁵. A ello hay que añadir que el glosario no aborda una de las grandes problemáticas terminológicas de la disciplina que es la denominación de los pasos básicos usados en la práctica cotidiana.

⁷³Rocío Espada, *La danza española. Su aprendizaje y conservación* (Madrid: INAEM, 1997).

⁷⁴Amparo Espejo Aubero, *Glosario de términos de la danza española* (Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2001).

⁷⁵Para leer nuevamente la definición véase la página 27.

Principalmente se centra en recoger los nombres de algunas danzas tradicionales y de algún que otro elemento utilizado en ellas, por ejemplo, el abanico.

Finalmente, podemos citar el libro dedicado al Ballet Nacional de España con motivo de su vigésimo quinto aniversario, en cuya introducción aparece un artículo de Rosa Ruiz Celaá donde se enumeran las obras de este género que han sido interpretadas por la compañía y algunas consideraciones personales bastante acertadas sobre la dificultad de mantenimiento de un repertorio tan rico y costoso⁷⁶.

En otro apartado cabría citar aquellos libros que, sin estar dedicados específicamente a la danza española, resultan de interés para el estudio de la estilización, algunos de los cuales se citarán a continuación.

Dentro de los libros dedicados a la danza y al ballet destacan los de Adolfo Salazar y Luis Bonilla. En su obra *La danza y el ballet*⁷⁷, Salazar intentó clasificar los estilos o escuelas de la danza española considerando que las fundamentales eran –sin contar la folclórica–: la madrileña de bolero y la andaluza de fandango. Mas acertado estuvo a la hora de abogar por una revolución de la danza que convirtiera “el estatismo tradicional en espacialismo europeo”, estilizando y depurando los movimientos en la línea de Antonia Mercé⁷⁸. Por su parte, Luis Bonilla dedicó también el último capítulo de su libro, *La danza en el mito y en la historia*⁷⁹, a la danza española. En él habla de la evolución estilística emprendida por Antonia Mercé, continuada por Pilar López, Mariemma y Antonio, aunque a nivel terminológico todavía no sabe ubicarla y la denomina ballet español, intentando mantener un símil entre la infraestructura tradicional del ballet clásico y la que alcanza la danza española estilizada.

⁷⁶Víctor Burell, ed., *Ballet Nacional de España. 25 años* (Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte. INAEM. Ballet Nacional de España, 2003).

⁷⁷Adolfo Salazar, *La danza y el ballet* (México: Fondo de Cultura Económica, 1949).

⁷⁸Ibid., 265–270.

⁷⁹Luis Bonilla, *La danza en el mito y en la historia* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1964), 316–322.

También dentro de este apartado hay que destacar las monografías dedicadas a Antonio Mercé⁸⁰ y a los *Ballets Russes*⁸¹, ya que recogen de forma indirecta los orígenes del género.

Una de las aportaciones más interesantes para el historiador de la danza española llegó desde el campo de la musicología en el año 1998, de la mano de Javier Suárez Pajares y Yolanda Acker⁸². El artículo y el catálogo recogen los datos más importantes y las fichas técnicas de los estrenos de las composiciones españolas más relevantes llevadas a escena en el siglo XX, facilitando con ello la comprensión de la evolución artística de los bailarines españoles y de la configuración del género estilizado al poder observar por primera vez con cierta perspectiva su desarrollo.

Por último, cabe citar el capítulo dedicado a la danza española en el siglo XX que escribieron Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez en el libro *Historia de los espectáculos en España*⁸³. La narración está dividida en secciones atendiendo a un criterio temporal, dentro del cual se hacen distinciones estilísticas. La sección que más relación guarda con el presente trabajo sería la concerniente a la danza española durante el franquismo, y dentro de ella el apartado dedicado a las compañías de ballet español. Con esta práctica clasificación las autoras han eludido sabiamente los citados problemas terminológicos y tipológicos, ya que engloban la escuela bolera, el flamenco y la estilización dentro del mismo apartado. Este resumen sobre la evolución de la danza

⁸⁰VVAA, *Antonia Merce, «La Argentina». Homenaje en su centenario, 1890-1990*. (Madrid: Ministerio de Cultura. INAEM, 1990); Ninotchka Bennahum, *Antonia Merce, «La Argentina»: flamenco and the Spanish avant garde* (Hanover N.H.: University Press of New England, 2000); Ninotchka Bennahum, *Antonia Merce «La Argentina». El flamenco y la vanguardia española* (Global Rhythm Pr, 2009).

⁸¹Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets russes* (New York: Oxford University Press, 1989); Lynn Garafola, *The Ballets russes and its world* (New Haven: Yale University Press, 1999); Lynn Garafola, Vicente García-Márquez, y Festival Internacional de Música y Danza, *España y los Ballets Russes. Exposición, Auditorio Manuel de Falla, 17 junio-2 julio* (Madrid: Ministerio de Cultura. INAEM, 1989).

⁸²Yolanda Acker y Javier Suárez Pajares, «Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX», en *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en siglo XX*, ed. Antonio Álvarez Cañibano (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1998).

⁸³Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, «Espectáculos de baile y danza. Siglo XX», en *Historia de los espectáculos en España*, ed. Andrés Amorós (Madrid: Ed. Castalia, 1999), 335-374.

española –con un gran estudio documental de fondo– posiblemente sea el más brillante de los publicados hasta la fecha.

En conclusión, la consideración de la danza española estilizada como un género más de la danza española en nuestro país es relativamente reciente. Su origen parece más o menos claro, pero la confusión en torno a su evolución y su denominación han quedado patentes.

La información que contienen los libros citados anteriormente procede de las vivencias personales de sus protagonistas, es decir, de la tradición oral, o bien del estudio documental o iconográfico. Por todo ello, puede afirmarse que falta una gran labor por desempeñar en el estudio de la danza española: hay que analizar las coreografías que queden grabadas en soporte audiovisual y hay que contrastar los resultados con los datos aportados por los estudios documentales. Trabajo que hasta la fecha no ha sido realizado y que esta tesis doctoral pretende suplir, acotando el objeto de estudio a las aportaciones de Antonio Ruiz Soler.

1.3 Fuentes y metodología

Para la elaboración de esta investigación –a parte de la bibliografía que se adjunta al final del trabajo– se han utilizado fuentes de diversa procedencia, cuya naturaleza y funcionalidad van a ser descritas a continuación.

1.3.1 Fuentes documentales

Dentro de las fuentes primarias ha sido fundamental el estudio de los documentos personales de Antonio Ruiz Soler que se hayan tristemente disgregados por la geografía española. Una de las últimas voluntades de Antonio Ruiz fue que tras su muerte se abriera un museo dedicado a la danza en su estudio de la calle Coslada, y que se constituyera una fundación con su nombre que promoviera la danza y la investigación

en España concediendo becas y premios anualmente. Pese a ello, la familia sacó a subasta pública todas sus pertenencias.

Los bienes fueron subastados en la casa Durán los días 20, 21 y 22 de noviembre del año 2000⁸⁴. Entre los lotes había escenografías, esculturas, placas y condecoraciones, muebles, vestuario escénico, libros, manuscritos, carteles, fotografías, etc. La mayor parte de ellos fueron a parar a instituciones públicas, principalmente al Ministerio de Educación y Cultura, a la Junta de Andalucía y a la Universidad de Alcalá de Henares, que se han convertido en los centros de referencia para el estudio de la figura de Antonio Ruiz.

El Ministerio de Educación y Cultura, a través del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM⁸⁵, compró los lotes 134, 267, 270, 296, 312, 328, 342, 343, 346, 538, 575, 613, 620, 645, 685, 973, 1069, 1080, 1083, 1084, 1085, 1089, 1090, 1091, 1094, 1135 y 1136, que comprendían libros, revistas, programas, carteles, fotos, cartas, partituras, etc.⁸⁶ De todos ellos interesa especialmente el último, el número 1136, ya que comprendía cartas, documentos y notas manuscritas en las que el bailarín dibujaba esquemáticamente las coreografías con sus diseños espaciales, o detalles de la escenografía y la iluminación que quería conseguir. Son importantes en la medida que ayudan a comprender parte del proceso creativo de Antonio⁸⁷.

Pese estar centradas fundamentalmente en la vida social y amorosa del artista, las tres memorias han sido estudiadas para la realización de esta tesis doctoral, si bien, se ha intentado paliar en cierta medida su subjetividad contrastando su información con la de otras fuentes. Por último, dentro de este apartado cabe citar también las memorias de

⁸⁴Subasta número 354.

⁸⁵A partir de ahora citado como CDMD.

⁸⁶A todos ellos se les asignó el número de entrada 619.

⁸⁷Los documentos pertenecientes a este lote 1136 fueron inventariados por la doctoranda en el año 2001, dentro del cual se conserva el borrador de las memorias que Antonio vendió a la revista *Hola* en 1983, cuyo parecido con los dos libros biográficos escritos sobre el artista es realmente asombroso, tal y como se comentó en la página número 19.

Rosario, compañera de Antonio durante más de veinte años, que han aportado una visión complementaria al punto de vista de Antonio y, por tanto, han sido de gran ayuda.

Otra fuente de suma importancia es el conjunto de documentos que hace referencia a las coreografías de Antonio, adquirido por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en la subasta anteriormente mencionada⁸⁸, y que actualmente se conservan en el archivo del Centro de documentación de las artes escénicas de Andalucía⁸⁹. Los documentos mecanografiados incluyen anotaciones manuscritas de Antonio y adaptaciones realizadas para algunas películas y para la televisión.

Por otra parte, se ha estudiado en profundidad la colección de programas de mano conservada en el Aula de Danza *Estrella Casero*, de la Universidad de Alcalá de Henares⁹⁰. Gracias a estos documentos se ha podido hacer un análisis del repertorio utilizado por Antonio y de su evolución a lo largo de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta. También han aportado información detallada sobre la evolución de su ideal de espectáculo a lo largo de su trayectoria profesional, sobre el tipo de giras que realizó, la categoría de escenarios en los que bailó, los artistas que integraron su compañía, etc.

Las fuentes hemerográficas han sido, sin duda alguna, las que mayor información han aportado sobre la actividad de Antonio Ruiz Soler en los Estados Unidos durante la década de los años cuarenta. Para ello se ha realizado un vaciado sistemático de los fondos pertenecientes a la Columbia University⁹¹, concretamente de los periódicos: *Atlanta Constitution*, *Baltimore Sun*, *Boston Globe*, *Call and Post*, *Chicago Tribune*, *Christian Science Monitor*, *Irish Times*, *Los Angeles Times*, *New York Times*, *Norfolk*

⁸⁸Véase la página 32.

⁸⁹A partir de este momento citado como ACDAEA.

⁹⁰Entre los bienes que compró la Universidad se encuentran la mencionada colección de programas, y algunos libros y trajes. El inventariado y la catalogación de dichos bienes fue realizada también por la doctoranda en el año 2004. A partir de este momento el archivo de esta institución podrá ser citado con las siglas ECUAH.

⁹¹*Historical Newspapers Source Information*

*Journal and Guide, Philadelphia Tribune, Wall Street Journal, Washington Post, Scotsman*⁹².

También se han consultado las revistas especializadas en danza de la Jerome Robbins Dance Division, en la New York Public Library, concretamente *Dance magazine, Dance news, Dance observer* y *Dance index*, así como *Dancing Times, Ballet, Dance and Dancers, Dance Chronicle, Ballet Today* para la escena inglesa.

En España, la labor de vaciado hemerográfico se ha llevado a cabo en la Biblioteca Nacional de España, atendiendo únicamente a la prensa periódica ya que no existieron revistas especializadas en la década de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Para la primera etapa artística en España se han consultado *El Sol, El Heraldo de Madrid, La Libertad, La Luz, La Voz* y *Mundo Gráfico*⁹³. Para el estudio del período artístico que comprende las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, se ha consultado el diario *ABC* y la colección hemerográfica perteneciente a Antonio Ruiz Soler que se conserva en el archivo del Centro de documentación de las artes escénicas de Andalucía.

Gracias a las fuentes hemerográficas se ha podido reconstruir exhaustivamente la actividad de Antonio en los Estados Unidos de América: los inicios de su carrera en los *night clubs*, su ascensión a los escenarios de Broadway y Hollywood, así como su salto a los circuitos especializadas de conciertos. Estas publicaciones nos ofrecen información importantísima sobre sus estrategias publicitarias, su repertorio, su evolución estilística y sobre la recepción de sus obras por parte de público y críticos especializados.

Por último, se ha realizado un estudio iconográfico sobre Antonio que ha ofrecido información sobre su progresivo perfeccionamiento técnico, la evolución de su vestuario, y en general, la transformación de su imagen publicitaria conforme van dejando los *night clubs* para saltar a los teatros especializados. Las fuentes consultadas son variadas: fotografías de los archivos del CDMD del INAEM, del ACDAEA de la Junta de Andalucía y

⁹²Más información en el apartado 8.2 de la pág. 458.

⁹³Detalles en el apartado 8.1 situado en la pág. 455.

de la Jerome Robbins Dance Division en la New York Public Library; publicaciones de fotógrafos especializados –Gyenes, Anthony, Bland, Baron, Lido– que fueron comentadas en el estado de la cuestión⁹⁴; y por último, la hemerografía, que ha aportado imágenes muy valiosas, quizá no tan hermosas a nivel artístico, pero imprescindibles a nivel cuantitativo y cualitativo.

1.3.2 Trabajo de campo

Durante la elaboración de la presente tesis doctoral se han realizado una serie de entrevistas a bailarines que estuvieron trabajando en la compañía de Antonio, o en el Ballet Nacional Español ente 1980 y 1983, época en la que el bailarín fue su director artístico. Los personajes entrevistados fueron: Paco Romero⁹⁵, Carmen Roche⁹⁶ y José Antonio⁹⁷. Las entrevistas han aportado luz en torno al funcionamiento interno de la compañía de Antonio (tipología de bailarines que Antonio buscaba para su ballet, dinámica de ensayos, etc.), además de ofrecer valiosas valoraciones personales sobre el papel de Antonio en el desarrollo de la danza española estilizada, y de sus posibles aportaciones a través de algunas de sus obras más destacadas.

⁹⁴Véase la página 16.

⁹⁵La entrevista se citará: ROMERO/SEGARRA 2003. Paco Romero estudió con Monreal, La Quica y Antonio Marín, en Madrid. Hizo su debut en la compañía de Antonio en 1957, con tan sólo quince años. Fue primer bailarín de la compañía de Mariemma durante dos años y bailarín estrella de la compañía de Antonio durante dieciséis. En 1978 fue contratado como primer bailarín del *Ballet Nacional Español*, puesto que conservó durante las direcciones artísticas de Antonio Gades, Antonio y de María de Ávila. En 1985 formó su propia compañía, el *Ballet de España de Paco Romero*. <http://www.amordedios.com/Maestros/PacoRomero.htm>.

⁹⁶La entrevista se citará: ROCHE/SEGARRA 2003. Carmen Roche estudió en Zaragoza con María de Ávila y a los trece años comenzó su carrera profesional como solista en el Ballet de Antonio. En 1966 se incorporó al Ballet de Gulbenkian y 1968 pasó a formar parte del Ballet *Siglo XX* de Maurice Béjart. En 1974 fue nombrada profesora del ballet *Siglo XX* y directora de la *Escuela Mudra*. En 1979 regresó a España como subdirectora del *Ballet Clásico Nacional* y Directora de la Escuela Nacional de Danza Clásica. En 1984 creó el Centro Internacional de Danza de Madrid y en 1998 promovió la creación de la fundación y el ballet que lleva su nombre. http://www.scaena.net/profesorado/carmen_roche.

⁹⁷La entrevista se citará: J. ANTONIO/SEGARRA 2004. José Antonio inició su carrera artística en el *Ballet de María Rosa*. Fue primer bailarín de la compañías *Antonio y sus Ballets de Madrid* en 1962. En 1972 fundó junto a Luisa Aranda su propia compañía, el *Ballet Siluetas*. Ha sido primer bailarín y bailarín estrella del *Ballet Nacional de España*, compañía que ha dirigido de 1986 a 1992, y de 2004 a 2011. En 1994, creó la compañía *José Antonio y los Ballets Españoles*, y en 1997 fue nombrado director del Centro Andaluz de Danza y de la *Compañía Andaluza de Danza*. <http://balletnacional.mcu.es/director.php>.

1.3.3 Fuentes audiovisuales

La naturaleza efímera de la danza es una traba a la hora de plantear cualquier tipo de trabajo científico, ya que el hecho de no poder contemplar la obra mas que en el momento justo de su ejecución descarta cualquier tipo de análisis *a posteriori*. Esta circunstancia se agrava por la inexistencia de un sistema de notación práctico, eficiente y de uso generalizado que, al igual que ocurre con la música, permita plasmar por escrito la esencia de la obra.

Como consecuencia, la danza española se ha transmitido oralmente desde sus orígenes utilizando la vía maestro–discípulo, por lo que en la actualidad, existen teorías e hipótesis concernientes a su historia y desarrollo que son fruto de la suposición más que de una investigación objetiva y sistemática.

Esta situación ha provocado que existan muy pocos estudios serios dedicados a la danza española en nuestro país y prácticamente ningún análisis. Lo más frecuente es recurrir a enfoques contextuales o coyunturales para poder obtener algún tipo de información relativa a la danza, no obstante, el acercamiento sigue siendo subjetivo, ya que sin la existencia de un análisis práctico las teorías planteadas no dejan de ser hipótesis.

Se puede afirmar que el cine supone una revolución para el estudio de la danza, ya que permite contemplar una obra tal y como fue interpretada, es decir, nos proporciona el soporte sobre el que podemos sustentar análisis coreográficos y estilísticos que den lugar a teorías científicamente aceptadas. Por lo que respecta a la danza española, nunca se han realizado análisis de este tipo ni se han tomado como fuentes las grabaciones cinematográficas. Éstas, sin embargo, no sólo nos aportan la materia sobre la cual construir un argumento históricamente sostenible, sino que pueden aportar información muy variada sobre la danza, tanto a nivel externo (difusión y demanda en diferentes épocas, temática, etc.) como interno (tipologías coreográficas y estilísticas).

Las fuentes audiovisuales consultadas para el estudio del estilo coreográfico de Antonio en los años cuarenta son las películas que Antonio rodó en Hollywood. Así como algunos films conservados en la Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library. A partir de los años cincuenta es imprescindible recurrir a los fondos audiovisuales de la Filmoteca Española, tanto a las grabaciones cinematográficas como a los registros conservados del noticiero *NODO*⁹⁸.

Por último, para el análisis concreto de algunos ballets, y de su evolución a lo largo de los años, se han consultado numerosas fuentes audiovisuales que el Ballet Nacional de España conserva en su mediateca⁹⁹.

1.3.4 Metodología para el análisis coreográfico

En el mundo de la coreología, el análisis de la danza ha ido siempre inevitablemente ligado al de su notación. Según Ann Hutchinson, cada sistema de notación que ha aparecido a lo largo de la historia ha estado asociado al nacimiento de un nuevo estilo de danza, como respuesta a la necesidad de capturar sus características propias¹⁰⁰. La idea de crear un sistema de notación y de análisis universal que pueda aplicarse a cualquier tipo de movimiento producido por el ser humano es producto del siglo XX, y se materializa en los dos métodos más célebres en la actualidad que son, sin lugar a dudas, el *Labanotation* y el *Benesh Movement Notation*.

El primero de ellos fue creado en la Alemania de los años veinte por Rudolf von Laban, y se basa en el estudio del movimiento en interacción con los conceptos de tiempo, espacio, peso y fuerza. Su sistema de notación representa el cuerpo mediante tres líneas verticales, de las cuales la central actúa como eje simétrico. Estas líneas se han dividido a su vez por columnas que reflejan las principales partes del cuerpo. Su

⁹⁸Más información en el apartado FUENTES AUDIOVISUALES de la página 479.

⁹⁹Las coreografías consultadas en dichas fuentes han sido recogidas también en el apartado FUENTES AUDIOVISUALES ubicado en la página 479.

¹⁰⁰Citada en Janet Adshead, *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana; Teatres de la Generalitat Valenciana, 1999), 38.

finalidad es representar el proceso de movimiento más que las posiciones en sí mismas¹⁰¹.

Debido a la II Guerra Mundial, la *Labanotation* se extendió rápidamente por Inglaterra –donde se creó el *Laban Centre for Movement and Dance*, de la Universidad de Londres– y por los Estados Unidos –en el *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*, el *Dance Notation Bureau* de Nueva York y la *Ohio State University*–. En 1959 se creó el *International Council of Kinetography Laban* (ICKL) con el objetivo primordial de unificar el sistema tras la muerte de su creador, y en 1967 nació el *Language of Dance Centre* de Londres con el fin de convertir el método en un medio para la práctica de la danza y la educación del movimiento. Algunos Departamentos de danza universitarios lo han incorporado como sistema de notación, particularmente la *Juilliard School* de Nueva York, aunque es frecuentemente usado como medio de apoyo para otras disciplinas afines, como es el caso de la antropología, la psicología y la fisioterapia¹⁰².

El segundo de ellos es el *Benesh Movement Notation*, creado en Inglaterra por Rudolf Benesh alrededor de los años cuarenta, quien lo definió como "el estudio científico y estético de todas las formas del movimiento humano mediante la notación del movimiento". Su popularización comenzó en 1955 cuando Ninette de Valois lo introdujo en la compañía y en la escuela del *Royal Ballet*. Siete años más tarde, se fundó el *Benesh Institute of Choreology*, cuyos principales objetivos fueron la formación de notadores y profesores y la creación de una biblioteca de partituras de movimiento. Las compañías de danza más importantes del mundo han adoptado este sistema y empleando notadores *Benesh* para la grabación de nuevos ballets o la reconstrucción de

¹⁰¹Véase la Figura 1 en la página 40.

¹⁰²Debra Craine y Judith Mackrell, *The Oxford dictionary of dance* (Oxford University Press, 2000), 60, 125, 282, 283 ; Vera Maletic, «Laban principles of movement analysis», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0983>; Ann Hutchinson Guest, «Labanotation», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0982>; Ann Hutchinson Guest, «Notation», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e1272>; Beatriz Martínez del Fresno, «Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación», *I Jornadas de danza e investigación* 1 (2000): 11-25.

clásicos. El Instituto también funciona como un organismo de registro de las partituras coreográficas, ofreciendo protección de derechos de autor, sin embargo, propugnó un acuerdo en 1994 entre notadores y coreógrafos para el uso educativo de las partituras en escuelas y universidades.

El sistema de notación Benesh utiliza un lenguaje de signos gráficos establecidos sobre un pentagrama, en el que las líneas horizontales hacen referencia a las áreas del cuerpo y las líneas verticales son similares a las barras de compás de una partitura musical. Esta partitura coreográfica puede reflejar un sólo o una obra de conjunto del mismo modo que lo haría una partitura orquestal¹⁰³. Actualmente el sistema se ha modernizado con la creación de un procesador de textos que permite escribir y editar partituras coreográficas digitalmente. El sistema puede englobar lenguajes como el del ballet clásico, la danza contemporánea, la ópera y las producciones teatrales, aunque también es utilizado por fisioterapeutas y antropólogos¹⁰⁴.

La difusión internacional del sistema *Benesh* es superior a la de *Labanotation* gracias a que en el año 1997 se integró en la práctica cotidiana de la *Royal Academy of Dance* de Londres, cuyos estudios oficiales se imparten en setenta y nueve países del mundo. Sin embargo, el uso de *Labanotation* tiene más presencia entre aquellos profesionales que no se ciñen al lenguaje clásico¹⁰⁵.

Pese a su trascendencia, estos sistemas de análisis no resultan prácticos para abordar un trabajo de las características del que hoy presentamos. El hecho de tener que servir para analizar y anotar cualquier tipo de movimiento realizado por un ser humano requiere un nivel de exigencia elevadísimo a la hora de su descripción, lo cual los convierte en herramientas complejas, de grafías excesivamente abstractas que

¹⁰³Véase la Figura 2 en la página 40.

¹⁰⁴Tania Inman, «Benesh movement notation», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0195>; Craine y Mackrell, *The Oxford dictionary of dance*, 60.

¹⁰⁵Para profundizar en estos datos puede consultarse la página web oficial de la *Royal Academy of Dance* de Londres: <http://www.rad.org.uk/article.asp?id=114>.

solamente cobran sentido cuando el análisis y la notación son el fin en sí mismos, no un medio.

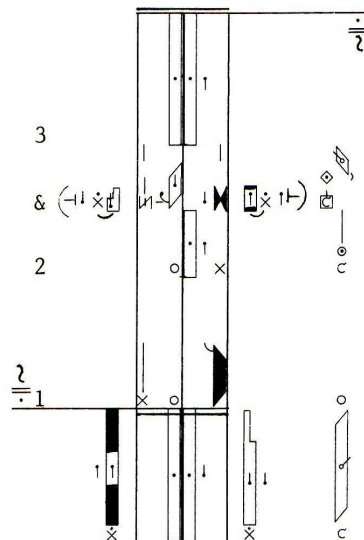


Figura 1: Pirueta desde cuarta posición.
Labanotation por Jane Marriett

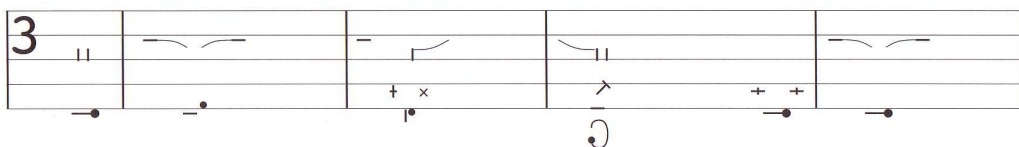


Figura 2: Pirueta desde cuarta posición. Notación Benesh por Rhonda Ryman

En el presente trabajo el análisis de las fuentes audiovisuales se plantea como un medio para acercarse al conocimiento real de la práctica coreográfica de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, por lo que la aplicación de cualquiera de estos dos métodos carecería de sentido práctico.

Existen otras propuestas metodológicas más cercanas a la línea que se pretende seguir, como la planteada por Janet Ashead, Valerie A. Briginshaw, Pauline Hodgins y

Michael Huxley en su libro *Dance Analysis: theory and practice*¹⁰⁶. La principal diferencia de su procedimiento con los anteriores es que van más allá de la mera descripción del movimiento, introduciendo factores tan necesarios como la interpretación y la valoración de la obra. Su modelo de análisis coreográfico consta de cuatro apartados: en el primero se describen los componentes de la coreografía; en el segundo se examina la forma coreográfica; en tercer lugar se estudian sus posibles interpretaciones desde diversos puntos de vista (creador, intérprete, público); por último se emite una valoración de dicha obra¹⁰⁷.

Otra propuesta interesante que viene a complementar a la anterior es la de Lynne Hanna, quien viene a llamar la atención sobre el contexto cultural, es decir, sobre la necesidad de buscar la interacción existente entre la danza y sus motores sociales y culturales¹⁰⁸.

El estudio de las fuentes audiovisuales de esta tesis doctoral se ha llevado a cabo tomando como base estos dos últimos sistemas de análisis coreográfico, dotándolos de una estructuración diferente para acentuar su sentido práctico y para adaptarlo a las necesidades concretas que plantea esta investigación con el fin de optimizar sus resultados cualitativamente. Por tanto, es evidente que no tiene la pretensión de ser exportable a otros trabajos que requieran analizar obras de danza española estilizada¹⁰⁹.

Los objetivos generales que pretende alcanzar este sistema de análisis coreográfico se podrían resumir en tres puntos:

1. Conocer con exactitud los elementos coreográficos que caracterizan a Antonio y a cada una de sus obras.

¹⁰⁶En su primera edición al castellano: Adshead, *Teoría y práctica del análisis coreográfico*.

¹⁰⁷Ibid.; Martínez del Fresno, «Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación», 15-16.

¹⁰⁸Lynne Hanna, «Methodologies in the study of dance: Cultural context», ed. Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation, *International encyclopedia of dance* (New York: Oxford University Press, 2005), <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e1152.s0002>; Martínez del Fresno, «Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación», 16-17.

¹⁰⁹Sólo el hecho de crear un método de estas características ya sería objeto de una tesis doctoral.

2. Dibujar con precisión la evolución estilística del bailarín y sus aportaciones a la danza española estilizada.
3. Obtener datos prácticos que puedan ser contrastados con las fuentes documentales para completar los estudios históricos, de recepción y contextualización.

Para ello, el procedimiento se ha simplificado agrupando las aptitudes y conceptos básicos para la apreciación de la danza expuestos por Adshead en tres bloques de análisis¹¹⁰:

El primero de ellos corresponde al análisis estructural, donde se establecen clasificaciones estilísticas y tipológicas de las obras y se detalla su estructura formal.

El segundo es el coreográfico o estilístico, donde se pretende determinar en primer lugar, el vocabulario y el tipo de lenguaje coreográfico utilizado por Antonio –pasos significativos, nexos y modo de articulación, fuentes originales sobre las que se ha llevado a cabo la estilización, uso del espacio e interacción con los bailarines–; en segundo lugar, el grado de reciprocidad existente entre la música y la coreografía –para lo cual se prestará especial atención al nivel de adaptación de la frase coreográfica a la frase musical, al uso de matices dinámicos, y al modo en que se integran los zapateados, los toques de castañuelas y las percusiones corporales en la danza–; en tercer lugar, la calidad interpretativa de Antonio –entrando en consideraciones técnicas y expresivas fundamentalmente–.

Por último, el tercer bloque corresponde al análisis escenográfico, en el cual se estudia el vestuario, la iluminación y los decorados en mayor o menor profundidad, dependiendo de su funcionalidad y trascendencia.

¹¹⁰Adshead, *Teoría y práctica del análisis coreográfico*, 168-172.

ESQUEMA DEL ANÁLISIS COREOGRÁFICO

ESTRUCTURAL	Clasificación estilística y tipológica Descripción de la estructura formal
COREOGRÁFICO	Lenguaje coreográfico <ul style="list-style-type: none"> • Movimientos y pasos significativos • Secuencias frecuentes • Fuentes coreográficas originales • Uso del espacio Interacción entre música y coreografía <ul style="list-style-type: none"> • Adaptación frase coreográfica y musical • Respeto por la dinámica de la obra • Inserción elementos sonoros Calidad interpretativa <ul style="list-style-type: none"> • Referencias técnicas • Expresión y comunicación
ESCENOGRÁFICO	Vestuario Decorados Iluminación

Una vez que han sido analizados todos estos parámetros y se han emitido las conclusiones pertinentes, se pueden confrontar los resultados con los datos provenientes del estudio de las fuentes documentales. Con ello se pretende lograr mayor precisión a la hora de emitir valoraciones sobre la recepción y sobre la contextualización de las obras.

2. ANTECEDENTES. LA DANZA ESPAÑOLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

En este apartado no se pretende hacer un estudio exhaustivo sobre la danza española en los albores del siglo XX. El objetivo es más bien el de contextualizar la figura de Antonio Ruiz Soler mediante unos breves resúmenes que sitúen al lector en la coyuntura histórico-artística que le tocó vivir. En primer lugar, se atenderán los hechos históricos que marcaron el rumbo de la política y la sociedad española en los primeros años de vida del bailarín. En segundo lugar, se abordará el estado de las disciplinas o escuelas que conforman la danza española al comienzo del siglo. En tercer lugar, se bosquejarán los orígenes de la danza española estilizada, como punto de partida para comprender las aportaciones que Antonio realizó posteriormente. En cuarto y último lugar, se mostrará fugazmente la situación del panorama escénico español en el que el artista dio sus primeros pasos.

2.1 Coyuntura histórica

Antonio Ruiz Soler nace en noviembre del año 1921, época en la que España vive una situación convulsa tanto en el interior como en el exterior de sus fronteras. Pero para entender la estructura social y económica del país en esos momentos hay que retrotraerse unos años y revisar los sucesos que fueron tejiendo tan compleja trama.

En agosto de 1914 estalló la Primera Guerra Mundial y nuestro país, pese a declararse neutral, no pudo sustraerse a la poderosa influencia del conflicto, cuyos efectos expone Jorge Nadal Oller en su libro *La población española (siglos XVI a XX)*¹¹¹. El escritor consigue además resumirlos en tres puntos:

¹¹¹Jorge Nadal Oller, *La población española (siglos XVI a XX)* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1971), 196–197.

El primero de ellos, fue una revolución económica que se inició con una extraordinaria demanda exterior de productos españoles, lo que propició un alza en el precio de los alimentos y, acto seguido, una enorme escasez de los mismos. Esto revirtió en enormes ganancias para los propietarios de los medios de producción, y al tiempo, en una galopante inflación que hizo caer en picado la capacidad de consumo de las clases trabajadoras.

El segundo, fue una revolución demográfica que trajo consigo un considerable éxodo rural encaminado, por un lado, a los núcleos industriales de las principales ciudades españolas, y por otro a Francia, país donde el salario real alcanzaba niveles muy superiores a los de España¹¹².

El tercer efecto fue una tensión social extrema que se manifestó progresivamente a lo largo de los años 1915 a 1919. Según Manuel Tuñón de Lara, el número de huelgas feroces, manifestaciones, motines, asaltos, saqueos, terrorismo, pistolismo, y represalias, fue nutrido e incesante, culminando en el asesinato del presidente del Gobierno, Eduardo Dato, el día 8 de marzo de 1921 en la Puerta de Alcalá. Las protestas evidenciaron el creciente protagonismo de las muchedumbres, orientadas por grupos pertenecientes a una burguesía moderna y liberal que estaba integrada por clases medias, con la función de desarraigar las viejas estructuras políticas y sociales, cristalizadas e incompatibles con el capitalismo moderno¹¹³. Todo ello en una España mayoritariamente analfabeta. Citando literalmente a Tuñón de Lara:

En una España cuyo censo de 1920 daba un 52'23 % de analfabetos (45'44% de la población adulta), con millones de niños sin escolarizar pero con 22.000 estudiantes universitarios y una pléyade de hombres de alta cultura, escribía Antonio Machado:

¹¹²Ibid.

¹¹³Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)* (Madrid: Editorial Tecnos, 1970), 189-224; Juan Avilés Farré y José María Marín, *Historia política de España. 1875-1939* (Madrid: Istmo, 2002), 256-262.

Acaso el deber del Estado sea, en primer término, velar por la cultura de las masas, y esto también en beneficio de la cultura superior [...]. Pero los partidarios de un aristocratismo cultural piensan que mientras menor sea el número de los aspirantes a una cultura superior, más seguros estarán ellos de poseerla como un privilegio. Arriba, los hombres capaces de conocer el sánscrito y el cálculo infinitesimal; abajo, una turba de gañanes que adore al sabio como un animal sagrado”¹¹⁴.

A todo ello hay que sumarle que a lo largo del mes de julio de 1921 se produjo la rebelión de las cabilas rifeñas, la cual ha sido bien estudiada por Avilés Farrés en su libro *Historia política de España*, donde expone como unos cientos de combatientes sin uniformar, mal calzados y desnutridos –liderados por el genial estratega Abd-el-Krim–, consiguieron acabar con el orgullo de un ejército de hasta 20.000 hombres, y con la vida de más de 10.000 soldados españoles. El desastre llegó a su cenit en Annual, mientras que en España: “al estupor de los primeros momentos sucedió la indignación, y posteriormente, el debate público. Desangrada en sus dominios africanos, con la pesadilla del fracaso envenenando la vida nacional, se precipitó en gran medida el final del régimen parlamentario”¹¹⁵.

A la altura de 1923, se podía apreciar que el sistema de la Restauración basado en el turno de los partidos Liberal y Conservador –caracterizado por el protagonismo de la oligarquía y el caciquismo en la vida española–, presentaba quiebras. Los gobiernos de Alfonso XIII no fueron capaces de acabar con años de desprestigio de los partidos turnantes. Era imposible modernizar el país debido a la escasa duración de los gabinetes y a los poderosos intereses creados. Por muchos que fueran –y los hubo– los intentos reformadores, y aunque llegaran incluso a plasmarse en leyes, nunca produjeron efecto alguno porque el caciquismo, tan hondamente arraigado, actuaba como una “segunda legalidad”, tan presente en los modos de vida, que realmente constituía la estructura interna del sistema político español. Su funcionamiento queda magistralmente

¹¹⁴Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885–1936)*, 206–207.

¹¹⁵Avilés Farré y Marín, *Historia política de España. 1875–1939*, 272–273.

expresado por José María Jover: “El político, en Madrid; el cacique, en cada comarca; el gobernador civil en la capital de cada provincia, como enlace entre uno y otro, constituyen las tres piezas clave en el funcionamiento real del sistema”¹¹⁶.

Así llegamos al mes de septiembre de 1923. El general Miguel Primo de Rivera acaudilló un golpe militar que se llevó a cabo con suma facilidad y sin derramamiento de sangre. No hubo ningún tipo de respuesta por parte de la población civil, a excepción hecha de los llamamientos a la resistencia por parte de la CNT y el PCE, o por parte de del rey y el gobierno. Según Raymond Carr, “la desvalorización de la peseta desde 1928, fue consecuencia del déficit comercial de España, agravado por las exportaciones de capital, las malas cosechas, la disminución de las remesas de los inmigrantes en América del Sur, y los tímidos inicios de la crisis mundial”¹¹⁷. Con todo ello, el general Primo de Rivera vio acrecentada su impopularidad y, tras comprender que el rey deseaba su partida, dimitió en enero de 1930. En opinión de Avilés Farrés, la Dictadura, concebida al principio como un paréntesis regeneracionista para purgar los vicios del sistema político de la Restauración, no cumplió con la mayor parte de sus objetivos –solucionar los graves problemas de España: caciquismo, orden público, Marruecos, nacionalismos–, pero acabó siendo un período extraordinariamente fluido y cambiante –en absoluto un mero paréntesis–, como probó la imposibilidad de volver a la normalidad constitucional existente antes del golpe de Estado¹¹⁸.

En esta coyuntura política y social dio sus primeros pasos Antonio El bailarín, no obstante en sus memorias se omiten por completo cualquier tipo de referencias al golpe de Estado. Sin embargo se podrá encontrar reflejada la profunda crisis social y económica en las anécdotas que rodean su paupérrima infancia.

¹¹⁶Antonio Ubieto Arteta, Juan Reglá, y José María Jover Zamora, *Introducción a la historia de España* (Barcelona: Editorial Teide, 1963), 626.

¹¹⁷Raymond Carr, *España 1808-1939* (Barcelona: Ediciones Ariel, 1970), 304, 542-567.

¹¹⁸Ibid., 304, 542-567; Avilés Farré y Marín, *Historia política de España. 1875-1939*, 304, 283-322.

2.2 Las disciplinas de la danza española

La primera mitad del siglo XX fue decisiva para la historia de la danza de nuestro país, ya que en ella se definieron los géneros de danza española tal y como los conocemos hoy en día. Las tres primeras décadas son las más difusas y sin embargo poseen una gran importancia, ya que en esos años la coexistencia de los géneros de danza con las nuevas oleadas artísticas europeas fueron el caldo de cultivo para la germinación, en las siguientes décadas –sobre todo en la de los cincuenta–, de un nuevo género de danza española, la danza española estilizada. Los géneros a los que nos referiremos a lo largo de este estudio se detallan a continuación, haciendo referencia al estado en el que se encontraban a principios del siglo XX.

En primer lugar, la escuela bolera, primera danza académica propiamente española, producto de la fusión de las danzas populares peninsulares con la técnica y el vocabulario de la danza académica francesa (hoy llamada ballet clásico). Aunque las primeras referencias datan del siglo XVIII, su esplendor tuvo lugar en el XIX, en un período que abarcaría de 1835 a 1880, dentro del Romanticismo y el Post-Romanticismo balletístico europeo¹¹⁹.

Dentro del sentir romántico, la escuela bolera significó una moda a seguir debido a su pintoresquismo y su fuerte sabor costumbrista, siendo cultivada por artistas españoles (algunos de fama internacional como Dolores Serral, Mariano Camprubí, Francisco Font y Manuela Dubinon), por las figuras más relevantes del ballet romántico europeo (Fanny Elssler, Maria Taglioni, Carlotta Grissi, August Bournonville, Lucile Grahn, etc.), y posteriormente por Marius Petipa. A lo largo del siglo XIX tuvo dos ámbitos de desarrollo que necesariamente debieron retroalimentarse: el doméstico–popular y el profesional teatral entronizado en forma de breves piezas de concierto gracias a las

¹¹⁹VVAA, *La Escuela Bolera. Encuentro internacional. Madrid, noviembre de 1992*. (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1992); Javier Suárez Pajares y Xoan Manuel Carreira, *The Origins of the bolero school* (Pennington N.J.: Society of Dance History Scholars, 1993); Javier Suárez Pajares, «Bolero», ed. Emilio Casares, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999), 553–562; Javier Suárez Pajares, «Escuela Bolera», ed. Emilio Casares, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999), 740–744.

cuales se clarificó y se codificó su enseñanza. En cualquier caso, al no existir una técnica de notación coreográfica satisfactoria, su supervivencia hasta nuestros días se ha debido a la transmisión oral, hecho en el que la familia Pericet ocupa un lugar de excepción y es símbolo de una continuidad que arranca con la famosa Amparo Álvarez “La Campanera”¹²⁰.

En segundo lugar, el folclore español, con sus bailes regionales como pueden ser tanguillos, fandangos, bulerías, etc. Aparecen imbricados en espectáculos de diversa índole, fundamentalmente *varietés*, y ejecutados en su mayoría por cupletistas. Es curioso señalar que, aunque el concepto de folclore español englobe *a priori* bailes de cualquier punto de la geografía española (muñeiras, sardanas, chotis, seguidilla, jotas, isas, etc.) en esta época se va a extender paulatinamente la idea de que los bailes de la tradición andaluza representan mejor el espíritu español¹²¹.

En tercer lugar, el flamenco, hasta ahora cultivado en cafés cantantes donde de forma endogámica se fue codificando mediante el establecimiento de las primeras reglas estructurales para su interpretación, así como las diferencias estilísticas entre los roles del hombre y de la mujer, además de crearse nuevos palos como la farruca, el garrotín o los tientos¹²².

En cuarto lugar, el pastiche estilístico que dará origen a la danza española estilizada. Una mezcla de folclore, escuela bolera, flamenco y de técnica clásica que comenzó con las creaciones de Antonia Mercé, cuyo desarrollo se expondrá brevemente en el siguiente punto. Habrá que esperar a la siguiente generación de bailarines,

¹²⁰VAA, *La Escuela Bolera. Encuentro internacional. Madrid, noviembre de 1992*. (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1992); Javier Suárez Pajares y Xoan Manuel Carreira, *The Origins of the bolero school* (Pennington N.J.: Society of Dance History Scholars, 1993); Javier Suárez Pajares, «Bolero», ed. Emilio Casares, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999), 553–562; Javier Suárez Pajares, «Escuela Bolera», ed. Emilio Casares, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999), 740–744.

¹²¹Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915–1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000), 160–179.

¹²²Gamboa, *Una historia del flamenco*, 322, 343–344.

liderados por Antonio y Mariemma para que este género cobre forma, se consolide y se consagre como tal.

Finalmente, fuera de las disciplinas que conforman la danza española, cabría mencionar la tradición académica francesa, hoy llamada danza clásica, de poca trascendencia en España y nunca comparable con los focos rusos, franceses e italianos. Por lo que se conoce hasta el momento, esta disciplina se mantenía en los teatros de cierta envergadura que contaban con compañía propia en plantilla para actuar en los interludios, los bailables y los intermedios de las grandes óperas. Fuera de estas asignaciones es rara su aparición. Hay que destacar que, por el contrario, sí suele ser frecuente la afluencia a España de bailarines y compañías de ballet extranjeras, sobre todo en los años de la Primera Guerra Mundial. El ejemplo más conocido y estudiado es la llegada de los Ballets Russes de Diaghilev a España y su repercusión, aunque bien se puede afirmar que en el campo del ballet, España se mantendrá durante unos años totalmente ajena a la renovación que se comenzaba a vivir fuera de sus fronteras¹²³.

2.3 Orígenes de la danza española estilizada

Ha sido bastante estudiada la repercusión que tuvo la llegada de los Ballets Russes a Europa y la fuerte convulsión artística que produjo en la danza escénica, fundamentalmente en el ballet, el cual había perdido la relevancia social que mantuvo en el XIX debido al auge de la actividad operística¹²⁴.

El contraste entre el producto de los Ballets Russes y la realidad española fue mayor, aun si cabe, del que se produjo en otras ciudades europeas como París y Londres, ya que en el caso español, los sucesos derivados del desastre de 1898 y de los

¹²³Para más información consúltese el brillante estudio de Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915–1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000), 149–160.

¹²⁴Véanse los estudios: Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (New York: Oxford University Press, 1989); Lynn Garafola, *The Ballets Russes and its world* (New Haven: Yale University Press, 1999).

postulados regeneracionistas, el auge del cinematógrafo y el cambio de gustos y estéticas sociales de principios del siglo XX, acabaron relegando a la danza española, –concretamente a los tres géneros que existían entonces: folclore, escuela bolera y flamenco– a los teatros de variedades y a las fiestas privadas¹²⁵, donde se daba mayor importancia a los encantos físicos de las intérpretes que a sus dotes reales para la danza¹²⁶.

En la primavera de 1916 los Ballets Rusos llegaron a una España neutral en la Primera Guerra Mundial, invitados por el monarca Alfonso XIII para actuar en el Teatro Real de Madrid. Se encontraban a las puertas de lo que algunos investigadores, como Lynn Garafola, han denominado su etapa europeísta, en la que se asentaron las bases del ballet moderno¹²⁷.

El afecto y la admiración fue mutua, según cuenta el realizador de los Ballets Serge Grigoriev: “Diaghilev was in ecstasy at the beauty of Spain [...] We were thrilled by Spanish dancing and bull-fights, and found that the Spaniards shared our Russian love of spectacle. Our affection was returned”¹²⁸.

Producto de este encuentro fue un ciclo de ballets dedicados a España: *Las Meninas* (1916), *El Tricornio* (1919) y *Cuadro flamenco* (1921)¹²⁹. *Las Meninas* únicamente tenían de español su temática pero en *El Tricornio* hubo un intento de cambiar la estrategia coreográfica, reproduciendo el esquema de tratamiento del folclore

¹²⁵La única excepción fue la compañía de bailarines del Teatro Real que de vez en cuando interpretaba obras boleras en los intermedios de algunas óperas, según se deduce de las difusas notas de prensa de la época.

¹²⁶Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez, «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915–1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español».

¹²⁷Véase: Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*; Lynn Garafola, Vicente García-Márquez, y Festival Internacional de Música y Danza, *España y los Ballets Russes. Exposición, Auditorio Manuel de Falla, 17 junio–2 julio* (Madrid: Ministerio de Cultura. INAEM, 1989).

¹²⁸Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, 88.

¹²⁹John K. Walsh, «España y Los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000), 27–29.

ruso que utilizaron Larionov y Gontcharova en el ballet *Petrouchka*. En palabras de Lynn Garafola:

Embellishing the traditional folk dances of the ballet with suitably primitive, earthy gestures, a procedure that recapitulated, choreographically, the stylization of authentic material in neoprimitivist painting. Accompanying these additions to the lexicon of the dance d'école were rearrangements of its syntax¹³⁰.

De este modo, Diaghilev, Falla y Massine realizaron en el verano de 1916 un periplo por la geografía española en busca de melodías, movimientos y estéticas que les sirvieran como modelo para coreografiar *El Tricornio*. Estos viajes se repitieron durante los años 1917 y 1918, en los que se hicieron acompañar por Félix Fernández *El Loco*, bailarín español contratado por Diaghilev para enseñar los rudimentos básicos del flamenco a la compañía rusa. Viajaron por tierras castellanas, aragonesas y andaluzas, visitando, entre otros lugares, los cafés cantantes de Madrid, la academia del Cartageno en Barcelona y la del maestro Realito de Sevilla¹³¹.

La colaboración de Falla con Massine en el viaje por España de 1917 también fue vital para la configuración del lenguaje estilístico de la obra. Según García Márquez:

El compositor ejerció una fuerte influencia estética sobre el coreógrafo que sólo contaba con 21 años de edad. A Massine le impresionaba la personalidad casi ascética del músico, su refinamiento, así como la inteligencia de sus conversaciones sobre arte y música. Además de hablar sobre el trabajo con el ballet, sus conversaciones giraban en torno al tema del folclore¹³².

¹³⁰Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, 86.

¹³¹Vicente García Márquez, «Gestación y creación de El sombrero de tres picos», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000), 58-60; Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, 88-89.

¹³²García Márquez, «Gestación y creación de El sombrero de tres picos», 62.

Falla le transmitió su manera de tratar las fuentes folclóricas únicamente como un punto de partida, huyendo de citas literales:

Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folclóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior¹³³.

Diaghilev no fue capaz de producir el ballet tan rápidamente como deseaba, pero dio permiso para estrenar en 1917 en el teatro Eslava, una pantomima previa llamada *El corregidor y la molinera*, adaptada por Martínez Sierra de la obra decimonónica de Pedro de Alarcón. Esta pantomima puso en evidencia la necesidad de realizar todavía algunos retoques, por lo que el estreno en el Teatro Alhambra de Londres se pospuso hasta el 22 de julio de 1919¹³⁴.

La relación de Massine con la danza española fue una relación de subordinación, es decir, el coreógrafo impuso la danza clásica y su particular forma de moverse a los movimientos que aprendió de Félix El Loco. En este sentido cabe señalar que aunque la danza clásica mantienen una gran similitud técnica con la escuela bolera, no ocurre igual con el flamenco y el folclore andaluz, dos de las principales fuentes de inspiración de Massine. En los casos en los que las técnicas eran contradictorias, el coreógrafo dio preeminencia a la danza clásica. Vamos a detallar –según mi criterio técnico– algunos ejemplos obtenidos mediante el análisis de fuentes audiovisuales en las que el propio Massine aparece bailando danza española¹³⁵:

¹³³Citado en Ibid.

¹³⁴Antonio Gallego, «Evolución de El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. Yvan Normmick y Antonio Álvarez Cañibano (Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000), 65–72; Garafola, *Diaghilev's Ballets russes*, 89.

¹³⁵Véanse los fragmentos de *Le tricorne* que aparecen en el DVD de la Opéra de Paris, *Picasso and dance* ([U.S.A.?]: NVC Arts, 2005); el ballet *Capriccio Espagnol* que aparece en Jean Negulesco, *Spanish Fiesta*, Cortometraje, Musical, 1942; o la breve intervención en *El amor brujo* de la película de Michael Powell, *Luna de Miel [Honeymoon]*, Drama, Musical, 1959.

- Cadera y piernas: en la danza española, concretamente en el flamenco y el folclore, se mantienen siempre en su estado natural, en paralelo. Por su parte, la danza clásica trabaja y fuerza el giro hacia afuera, más conocido como *en dehors* o *turn out*. De modo que cuádriceps, rodillas y pies aparecen siempre abiertos hacia los lados modificando por completo las líneas corporales y la estética visual.
- Colocación de la espalda: la danza española utiliza el quiebro de la columna con muchísima frecuencia, mientras que el ballet clásico parte de la premisa de que la columna debe mantenerse siempre en línea recta, huyendo de curvaturas cercanas a la cifosis y la lordosis, y buscando la alineación del eje del cuerpo a través de ella. De ahí que Massine generalmente no lo reproduzca en las vueltas de pecho, pese a que intentó emularlo en otras figuraciones.
- Saltos: en la danza clásica la mayor parte de los acentos son en el momento de máxima elevación para dar sensación de ligereza. Sin embargo, la danza española, suele utilizar los acentos de otro modo –exceptuando el caso de la escuela bolera–, y particularmente en el caso del flamenco, no se saltaba, los desplazamientos eran horizontales¹³⁶.

Por todo ello, el estilo de danza de Massine fue una reinvención de la estética folclorista española que debió guardar poca similitud con las enseñanzas originales de Félix El Loco y Realito. Lynn Garafola asegura que:

[...] a process of stylization was at work. Blending discrete regional dances into a “super-natural” idiom, Massine imposed classical movements on the forms and rhythms he had learned, together with “many twisted and broken gestures of [his] own”¹³⁷.

From the dandy's bolero to the *Miller's farruca* and the fandango he performs with his Wife, the idiom created by Massine fused Spanish dance with at least three other kind of movement: ballet, pantomimic gesture, and what contemporaries referred to as futurism.¹³⁸.

¹³⁶La introducción de saltos será una de las innovaciones más polémicas de Antonio Ruiz Soler, tal y como se tendrá oportunidad de comprobar más adelante.

¹³⁷Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, 90.

¹³⁸Lynn Garafola, «The coreography of Le Tricorne», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de

Se entiende como futuristas aquellos movimientos que buscaban la angulosidad a través de las líneas formadas por brazos, muñecas y manos, fundamentalmente. En opinión del crítico francés Fernand Divoire, la verdadera invención de los Ballets Russes en esta etapa fue: “the angular angle, the angle more or less deforming, more or less comic and caricaturing”¹³⁹.

Concluyendo y según mi punto de vista, la subordinación y la excesiva abstracción de la danza española tuvo como consecuencia una gran modificación del carácter de nuestras danzas nacionales, pero consiguió el objetivo que perseguía Massine: dar unas pinceladas pintoresquistas a su coreografía que ampliaran la limitada paleta de recursos de la danza clásica. Con esta mezcla estilística, la esencia técnica de la danza española quedó parcialmente desvirtuada convirtiéndose en una caricatura del original. Por todo ello es lícito afirmar que Massine no bailó danza española, sino danza clásica con reminiscencias españolas. Su alejamiento de las fuentes fue tal, que a nuestro entender, no es comparable al trabajo de Falla con su música o al de Picasso con su escenografía. No obstante, más adelante se tendrá oportunidad de volver a analizar la técnica de Massine en contraposición a la de Antonio, con quien realizó varias colaboraciones.

Lo más importante de la creación del *Tricornio* es que abrió los ojos de los artistas españoles a otras realidades y les mostró la posibilidad de crear un lenguaje coreográfico español modernista, universal y exportable fuera de nuestras fronteras como producto de máximo nivel cultural. Quizá quien mejor comprendió este hecho fue el propio Falla. Únicamente era necesario encontrar un bailarín español que reuniera las cualidades técnicas necesarias para poder afrontar una empresa de estas características, y esta persona, por su formación, sólo podía ser Antonia Mercé. Es fácil imaginar que mantuviera con ella el mismo tipo de conversaciones que con Massine.

Música y Danza, INAEM, 2000), 92.

¹³⁹Citado en Ibid.

De cualquier modo, el 25 de mayo de 1925 la bailarina estrenaba en París su particular versión del *Amor Brujo* de Falla, transformando la gitanería en un ballet que inauguró el camino hacia el verdadero lenguaje coreográfico modernista español¹⁴⁰. Para ello, y de forma totalmente opuesta a Massine, tomó nuestras danzas como lenguaje prioritario y las filtró estilísticamente utilizando la técnica de la escuela bolera y del ballet clásico –disciplina que aprendió de manos de su padre, reconocido maestro y primer bailarín de la compañía del Teatro Real–. Observando la única grabación que ha llegado hasta nuestros días de sus bailes¹⁴¹, se puede apreciar que no existe hibridación de estilos propiamente dicha, ya que sólo utiliza la técnica clásica para mejorar la colocación general del cuerpo, consiguiendo con ello un dibujo de líneas más refinado y prolongado a través de los movimientos, y una elegancia superior a la de las artistas españolas de su generación. De este modo, consiguió crear un tipo de danza que guardaba claramente la esencia y el carácter de las danzas españolas y que a su vez ofrecía la dignidad propia de un lenguaje modernista, en definitiva, un estilo netamente español apto para exportar a la escena internacional.

A imagen y semejanza de Diaghilev, o más bien de Nikita Bliev¹⁴², La Argentina creó una compañía reducida de bailarines y pidió la colaboración en sus obras de los artistas españoles más destacados del momento, inaugurando una fructífera colaboración con la generación del 27. No obstante, la empresa no fue rentable y tuvo que volver al concepto del recital de danzas individual. Quizá pudo influir en ello que La Argentina no acabó de utilizar con eficiencia el concepto de coreografía grupal, aunque

¹⁴⁰Para profundizar en los aspectos relativos a su gestación y evolución consúltese Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915–1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000), 203–213.

¹⁴¹Puede visionarse en: Centro de Documentación de Música y Danza, *Música y espacios para la vanguardia española. 1900–1939*, CD-ROM, 2001.

¹⁴²Según estudio de Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915–1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, ed. Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000), 205.

hubiera varias personas en escena, su concepción de la danza seguía siendo individual. En palabras de Luis Bonilla:

Precisamente ese difícil entronque de la danza española en la estructura de la danza académica había sido logrado ya genialmente por Antonia Mercé (la Argentina), genuina representante del baile español, si bien sus intentos como coreógrafa en montajes de “ballet” no lograron estar a la altura de su lenguaje como bailarina¹⁴³.

Por otra parte, Encarnación López La Argentinita también constituyó una compañía de Bailes Españoles en el año 1933, estrenando una nueva coreografía del *Amor brujo* de Falla. No obstante, a la artista no le interesó la estilización tanto como el costumbrismo, es decir, como el folclore. Según afirman Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez, su relación con el material popular estaba más en la línea de García Lorca que en la de Falla¹⁴⁴. A lo que hay que añadir que no contaba con la preparación técnica de Antonia Mercé, no poseía una técnica corporal de base que le ayudara a filtrar el folclorismo de su estilo y del de sus obras.

En definitiva, los dos intentos de constituir una gran compañía que liderara la creación y difusión del nuevo lenguaje español no consiguieron sus objetivos¹⁴⁵, bien por la falta de estilización, bien por la imposibilidad de lograr una coreografía apropiada para sus dimensiones. No obstante, lo que sí logró Antonia Mercé fue la creación de un lenguaje coreográfico que cuajó de forma excelente en su fórmula de recitales individuales de danza.

La bailarina marcó un antes y un después. Su legado más importante fue a nivel conceptual: estilizó los géneros españoles mediante un filtro técnico moderado obtenido de la escuela bolera o del ballet clásico con la finalidad de conseguir un género

¹⁴³Bonilla, *La danza en el mito y en la historia*, 317.

¹⁴⁴Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez, «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915–1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», 207–208.

¹⁴⁵Para profundizar más en este aspecto consideramos fundamental la lectura de parte del artículo de Martínez del Fresno y Nuria Menéndez. *Ibid.*, 203–213.

netamente español que fuera compatible con los postulados estéticos modernistas y por tanto, exportable como producto de primer nivel cultural. Por desgracia, la artista murió repentinamente en Bayona el 18 de julio de 1936, y su lenguaje coreográfico no logró sobrevivir. La carrera artística de Antonia Mercé no fue corta, pero sí aislada. No fundó una escuela, no impartió clases de forma continuada y aproximadamente dos terceras partes de su carrera fueron en solitario, es decir, no tuvo discípulos que pudieran asimilar su técnica y su vocabulario coreográfico, por lo que es fácil comprender la ruptura que supuso su muerte¹⁴⁶.

Desaparecida Antonia Mercé, los artistas interesados en seguir el camino de la estilización tuvieron que crear sus propias fórmulas, combinaciones y recursos coreográficos, intentando evocar los de Argentina o simplemente generando otros vocabularios nuevos que compartieran su misma funcionalidad. Comprender este hecho es fundamental para poder valorar correctamente las aportaciones de artistas como Antonio o Mariemma, ya que en realidad, ellos fueron la principal fuente de la que se nutrió esta disciplina en su proceso de configuración como género independiente a partir de los años cuarenta. A ellos les debemos que la danza española estilizada consiguiera en menos de dos décadas un lenguaje coreográfico específico, un repertorio propio y una demanda internacional superior a la de la escuela bolera y el flamenco.

2.4 Panorama escénico español en las tres primeras décadas del s. XX

El panorama escénico español de las tres primera décadas del siglo XX merece especial atención, ya que fue el caldo de cultivo en el que Rosario y Antonio dieron sus primeros pasos profesionales antes de embarcarse hacia América. Este campo ha sido

¹⁴⁶Esta idea también ha sido apuntada por Roger Salas en su artículo «Apuntes sobre el baile de Antonia Mercé», en *Antonia Merce, «La Argentina». Homenaje en su centenario, 1890-1990*. (Madrid: Ministerio de Cultura. INAEM, 1990), 41-50.

admirablemente estudiado por Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez, cuyas publicaciones han servido como base para esta contextualización¹⁴⁷.

La restauración alfonsina y el sistema canovista supusieron una gran calma tras las fuertes turbulencias políticas que inestabilizaron el siglo XIX, y permitieron el asentamiento político y social de una burguesía que creció frenéticamente aprovechándose de la neutralidad española en la Primera Guerra Mundial. La música y la danza redujeron su protagonismo con la difusión del cinematógrafo, ya que resultaba ser un entretenimiento más barato y la coyuntura económica que se vivía en España no era alcista. En estas primeras décadas de siglo era raro encontrar un espectáculo que estuviera dedicado exclusivamente a la danza, ya que había perdido toda la presencia social que tuvo en el siglo XIX.

Los cafés cantantes, cuna del baile flamenco, entraron en declive y fue necesario que los artistas buscaran otros espacios donde ganarse la vida. Estos fueron principalmente las fiestas privadas, los teatros de variedades y posteriormente, con la fórmula de la ópera flamenca, los teatros dramáticos y las plazas de toros. Según José Manuel Gamboa, en los teatros pudieron refugiarse aquellos con mayor calidad interpretativa, aunque algún cantaor prefirió la cercanía de las fiestas privadas porque en ellas no había que forzar tanto la voz para ser oído¹⁴⁸.

Dentro del ámbito musical la danza solía aparecer asociada a representaciones de óperas y zarzuelas, bien intermediándolas, bien como un número más dentro de las obras. Algunos grandes teatros como el Real y el Liceo tenían en plantilla una pequeña compañía para realizar estas interpretaciones. En general, los números de danza no tenían mucha trascendencia porque las amplias críticas sobre los estrenos no solían ni siquiera mencionarlos, y las excepciones fueron muy escasas¹⁴⁹. Es obvio que la danza que dominaba estos espacios escénicos de mayor categoría era la clásica, pero siempre

¹⁴⁷ Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez, «Espectáculos de baile y danza. Siglo XX», 149-213; Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez, «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», 335-374.

¹⁴⁸ Gamboa, *Una historia del flamenco*, 350.

subordinada a otro espectáculo de mayor entidad, por lo que se hará cada vez más patente su estancamiento, quedando a años luz de la actividad rusa, inglesa o francesa.

La escuela bolera española se hallaba en declive debido, entre otras cosas, a la desaparición de sus últimos representantes de relieve: Antonio Ruiz, Rafael Moragas y Rosita Mauri. La demanda del público había virado hacia el arte andaluz y el flamenco que empezaron a imponerse en los teatros de variedades por lo que la escuela bolera se utilizaba en ellos para aportar variedad estilística y amenizar los espectáculos, más que por el interés en sus bailes.

Buena parte de los pequeños y medianos teatros se recondujeron directamente hacia las variedades¹⁵⁰ o bien se reconvirtieron al cine, intermediando las películas con pequeños números cantados o bailados. En ambos casos se ofrecían varias funciones diarias, entre dos y tres aproximadamente, sin que ello implicara la repetición del contenido.

La *varieté* llegó a España por influencia francesa. Su estructura se basaba en la alternancia de números cantados y visuales (mimo, malabarismo, baile, magia, etc.) dirigidos a un público masculino. En este ámbito el baile se redujo a la exhibición de la belleza y el cuerpo femenino. La bailarina pasó a ser carne de cañón de empresarios cuyo objetivo principal era lucrarse satisfaciendo las apetencias de un público morboso. En palabras de Alfonso Puig: “La frivolidad sustituye al talento. El sensualismo anula el arte. Corrupción general”¹⁵¹.

¹⁴⁹Ejemplo de una de ellas es el estreno de la ópera *Becqueriana* el 9 de marzo de 1915 en el Teatro de la Zarzuela. La crítica recogida en el periódico *ABC* con fecha 10 de marzo, en el cual aparece también una fotografía que plasma la escena del baile, dice: “*el bailable, sobre todo en su segunda mitad, fue muy celebrado, y hubo de repetirse entre clamorosos aplausos*”. «Teatro de la Zarzuela: Becqueriana», *ABC* (Madrid, Marzo 9, 1915), 8.

¹⁵⁰Sólo en el año 1915 podríamos poner los siguientes ejemplos, recogidos en el periódico *ABC*: en el Teatro Apolo se alternaron los bailes típicos siberianos de la *Troupe Imperial Rusa Olaf*, con dos obras teatrales; en el Teatro Lara bailó Pastora Imperio compartiendo cartel con la obra teatral *Mi tía Ramona*; Antonia Mercé y Raquel Meller compartieron función en el Teatro Romea y posteriormente, en el mismo teatro, La Argentinita con la bailarina Sahary Djeli.

¹⁵¹Puig Claramunt, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*.

Lo más frecuente es que la danza apareciera como un bloque independiente dentro de la función de variedades, en cuyo caso su tipología estaba muy limitada por la necesidad de presentar productos muy variados al espectador, y su duración debía reducirse y adaptarse al resto de números con que debía alternar.

También podía darse el caso de que la danza se subordinara al cuplé, con un cuadro de bailarines que servían de fondo a la creación de la cantante, o bien a través de ella misma. La razón es muy sencilla, el cuplé de la época era un cincuenta por ciento canción y el otro cincuenta por ciento interpretación dramática, no se concebía una buena interpretación sin movimiento por el escenario y sin baile, motivo por el cual muchos cuplés lo incluían, hasta el punto de llegar a ser denominados con el nombre de la propia danza (guajiras, tangos, pasacalles, fox-trots, alegrías, fandangos, etc.). Ejemplos de este caso los hemos visto y los veremos más adelante a lo largo de la trayectoria de Antonio, quien bailó recreaciones de Conchita Piquer, Conchita Martínez y Raquel Meyer.

En pocas ocasiones una única artista protagonizó la función completa de un teatro. Si ocurrió es porque presentaba un espectáculo mixto, –compuesto por danza, cuplé, declamación y algún número estrictamente instrumental– que englobaba en sí mismo la alternancia de números, como ocurrió en el caso de Pastora Imperio, Encarnación López y Antonia Mercé en sus inicios¹⁵². Quizás en estos casos la danza pudo tener un poco más de entidad que en el ámbito estricto de las *variedades*, como muestra la evolución de los espectáculos de las citadas artistas.

Esta era la realidad para la mayoría de los bailarines y bailaores españoles, no obstante, hubo excepciones en el ámbito del flamenco motivadas por la difusión internacional que alcanzó la danza española al ser incorporada al repertorio de compañías como los *Ballets Russes*, y por la labor de artistas nacionales que

¹⁵²En el Teatro Apolo, en 1915, la *Troupe Perezoff* ofreció un espectáculo íntegro formado por diversos números entre los que se intercalaba la danza, como se puede comprobar en la crítica del periódico *ABC* del 9 de Marzo de 1915: “NOTAS TEATRALES. APOLO (...) Los Perezoff hacen de todo, son malabaristas excéntricos, acróbatas, tanguistas –el tango que bailaron tuvieron que repetirlo– y pantomímicos”.

consiguieron romper con el inframundo de las *varietés* y saltar a los escenarios formando compañías profesionales, como es el caso de Antonia Mercé, Encarnación López, y Pastora Imperio.

Mariemma se refería a la situación de la danza en la España de los años treinta y cuarenta en los siguientes términos:

Si hubiera estado en España durante mi época de formación como bailarina habría tenido dificultades por no haber en aquellos momentos las estructuras necesarias para el aprendizaje de este bello arte [...] París ha sido para mí el bello templo donde me formé y de ahí salí al mundo para servir a la danza española [...] fue a los veintidós años cuando decidí regresar definitivamente a mi patria. Me encontré con un panorama desolador para la danza española. Ésta había sido relegada a las *varietés*, que en ningún caso podían compararse con las que estaba acostumbrada a ver fuera de España ¹⁵³.

¹⁵³Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*, 33.

3. ANTONIO. DE LA INTUICIÓN A LA PROFESIONALIZACIÓN, 1921-1940

Una vez descritos los datos previos que servirán para comprender la relevancia de las aportaciones de Antonio a la danza española, es el momento de empezar a analizar punto por punto su trayectoria artística y personal. En primer lugar vamos a estudiar su infancia y sus primeras experiencias como bailarín; y en segundo lugar, su actividad profesional en Sudamérica.

Buena parte de los datos biográficos se han extraído de sus memorias, completándose y contrastándose –como novedad– con las memorias de Rosario y con un exhaustivo trabajo de vaciado hemerográfico inédito hasta el momento. Como consecuencia, se ha podido comprobar que algunos datos de las memorias de Antonio –que se especificarán en su momento– no se corresponden con la realidad.

3.1 Infancia en España

3.1.1 Primeros pasos e improvisaciones. Capacidades innatas.

Antonio Ruiz Soler nació el 4 de noviembre de 1921 en Sevilla, en la casa de una tía paterna ubicada en la calle del Rosario número 18. Sus padres, Lola Soler Barranco y Paco Ruiz Burgos, malagueños e hijos de pescadores, formaron una familia numerosa con seis hijos: Ana (que falleció a la edad de veinticuatro años debido a una tuberculosis), Francisco, Maruja, Salvador, Encarna y Antonio, a quien llamaban cariñosamente el niño. Todos ellos, más la abuela materna, vivían en el número uno de la sevillana calle Álvaro de Bazán¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap.1; Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 5–8; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 19–22.

La infancia de Antonio no fue la de un niño normal debido a las circunstancias familiares que le rodearon. A pesar de los empleos de sus padres –él chófer de la Diputación de Sevilla y después transportista de pescado, y ella dedicada a la limpieza en el servicio doméstico–, la situación económica familiar era precaria debido al alcoholismo del padre, quien se ausentaba de la casa hasta dos y tres semanas durante las cuales dilapidaba todos los ingresos. Fue la madre la que consiguió sacar adelante a su familia y la que pagó las deudas que contraía su marido, quizás por el temor al carácter marcadamente violento de éste. En resumen, Antonio convivió en el seno de una familia paupérrima, prácticamente monoparental, marcada por el abuso y la crueldad de los malos tratos¹⁵⁵.

Antonio afirma que “fuera de este esperpéntico ambiente familiar, era un niño feliz” porque encontró una vía de escape en la danza, bailando bajo los balcones. Desde los cuatro años de edad aprovechaba cualquier circunstancia para salir a la calle en busca de Juan el organillero, un hombre que se ganaba la vida recorriendo los barrios sevillanos con su pianola. El niño tenía una gracia especial que hacía que se multiplicaran las propinas considerablemente cada vez que bailaba bajo los balcones de calles y plazas al son de su música, razón por la cual el organillero le propuso que se asociaran y se repartieran equitativamente las ganancias. Las salidas con el organillero comenzaron a ser más frecuentes y el éxito mayor, todo ello en detrimento de su asistencia a la escuela¹⁵⁶. Para Antonio el hecho de volver a su casa con los bolsillos del “baby” repletos de monedas –algunas veces incluso reventados– suponía un aliciente, ya que a través de la danza conseguía aumentar modestamente el presupuesto familiar y disfrutaba ayudando a su madre¹⁵⁷.

¹⁵⁵No se detendrá la narración para exponer detalladamente todos los episodios familiares que Antonio describe con nitidez en sus memorias porque resultarían irrelevantes para el desarrollo del trabajo. Se remite al lector interesado a la consulta de los siguientes fragmentos: Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap. 1; Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 5–28; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 19–43.

¹⁵⁶Antonio asistió a la escuela sita en el callejón de las Becas desde los cinco años de edad hasta el 6º grado.

¹⁵⁷Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap. 1; Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 9–12; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 22–24.

Las figuraciones de estos primeros bailes debieron ser muy sencillas ya que estaban guiadas únicamente por su instinto y sus aptitudes innatas para la danza. Probablemente realizaría braceos simples combinados con algún zapateado y algunas actitudes o posiciones aprendidas fácilmente por imitación. Sin embargo, este periodo de experimentación intuitiva fue determinante para el desarrollo de su estilo personal, un aprendizaje de incalculable valor. Como mínimo durante tres años Antonio estuvo practicando la improvisación y el efectismo con el fin de dominar las reacciones de sus espectadores –factor que aparece de forma natural siempre que el baile se asocia con el dinero y, sobre todo, con el hambre–. No es lo mismo acabar un baile con los brazos en la cintura que hacerlo dando una vuelta y cayendo de rodillas a la vez que se extiende un brazo hacia el público, y por tanto, no será igual el donativo que se reciba en el primer caso que en el segundo. A partir de este momento, tanto la improvisación como el efectismo serán dos constantes en el estilo personal de Antonio y en sus obras y serán la clave de sus primeros triunfos.

Las vecinas instaron a la madre de Antonio para que lo llevara a clases de danza, pues no debía permitirse en su opinión el desperdicio de un talento semejante. Lola Soler aceptaba y compartía la inclinación artística de su hijo, pues la danza fue su profesión frustrada, pero el padre del chico no era de la misma opinión y fue quien comenzó a llamarlo el bailarín, aunque en su caso, despectivamente. El hecho de apuntarlo a una academia ya implicaba una posible dedicación profesional a la danza, y en este punto Paco Ruiz se negó rotundamente, “con toda su fuerza”, a que Antonio aprendiera un oficio que él consideraba de “mariquitas”. Lola, convencida de la valía de su hijo, comenzó a llevarlo a escondidas a la academia del maestro Manuel Real, Realito y a lavar la ropa de su cuñada a cambio de que ésta pagara las tres pesetas semanales que costaban las clases. La cuñada aceptó de buen grado por la ilusión que le hacía ver un día a su sobrino bailando sevillanas en la feria de abril¹⁵⁸. Por tanto, a la luz de estos

¹⁵⁸ Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap.1; Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 13-14; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 25-26.

datos, es lícito afirmar que fueron las aptitudes innatas de Antonio las que promovieron su acercamiento al mundo académico.

Sevilla contaba por aquel entonces con algunas de las academias de danza española más significativas del país: la de la familia Pericet, la de Enrique El Cojo, la de la familia Otero –regentada por Manuel y Antonio Otero, sobrinos del legendario tratadista José Otero–, y por supuesto la de Realito¹⁵⁹. La academia de este maestro era, según Antonio, la más popular de la ciudad aunque no la mejor, “de donde salen las estrellas del arte flamenco¹⁶⁰”. Era frecuentada por la alta sociedad, deseosa de aprender a bailar las sevillanas que habrían visto interpretar al cuadro flamenco de Realito en alguna de las numerosas fiestas privadas que amenizaba¹⁶¹.

Manuel Real, Realito, fue un intérprete de flamenco reconocido a nivel nacional e internacional. En 1911 viajó a Rusia acompañado por la famosa bailaora flamenca La Malena para demostrar sus dotes artísticas ante los zares¹⁶². En 1914 actuó en el Teatro Alhambra de Londres en el espectáculo titulado *El embrujo de Sevilla*, formando parte de un elenco irrepetible en el que también figuraban Antonia Mercé La Argentina, Lolilla La flamenca, María La Bella, La Malagueñita, Faico y Antonio de Bilbao¹⁶³. En 1930 la comisión organizadora de la Exposición Internacional de Barcelona le encarga la dirección de las fiestas populares del barrio andaluz, para lo cual reunió a un selecto grupo de bailaoras flamencos: Juana Vargas La Macarrona, Magdalena Seda La Malena, La Cubanita, Reyes Real, Campos, el Trío ABC, el gran maestro Francisco León Frasquillo, Rafael Ortega y un conjunto de 28 bailaoras del Sacromonte de Granada¹⁶⁴.

¹⁵⁹Marta Carrasco Benítez, «Las academias de baile en Sevilla: Los Pericet», en *La Escuela Bolera. Encuentro internacional* (Madrid: INAEM, 1992), 25.

¹⁶⁰«Feria de abril», *La Época* (Madrid, abril 19, 1928), 1.

¹⁶¹«Una fiesta en Sevilla. En casa de los señores de Sánchez-Dalp», *La Época* (Madrid, junio 28, 1922), 1; J. López San Miguel, «Ingleses en Sevilla», *La Estampa* (Madrid, julio 29, 1933), 19; Salama Benarroch, *Rosario*, 22; Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 14; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 27.

¹⁶²Información publicada por L. Conde de Rivera en *Dígame* el 27 de febrero de 1956. Citado en Gamboa, *Una historia del flamenco*, 323–324.

¹⁶³Puig Claramunt, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, 16; Salas, «Apuntes sobre el baile de Antonia Mercé», 47.

¹⁶⁴Puig Claramunt, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, 107.

Manuel Real pertenecía a una generación de bailaores sobresalientes que forjaron el flamenco como género escénico alejándolo del folclore típico de las calles andaluzas: Faíco fue quien dio forma a la Farruca y al garrotín –partener de Antonia Mercé en su gira por Rusia–¹⁶⁵; Antonio de Bilbao amplió el vocabulario coreográfico del zapateado, del que fue un virtuoso, y formó parte de la compañía de Antonia Mercé en París en el año 1929¹⁶⁶; Francisco León Frasquillo, maestro de maestros, célebre por sus braceos y también por su virtuosismo en el zapateado; Juana Vargas La Macarrona y Magdalena Seda La Malena, tradicionalmente consideradas como las mejores bailaoras por alegrías de su generación¹⁶⁷.

Resumiendo, se puede afirmar que el maestro Realito era un profesional perfectamente formado y reconocido que dominaba sobradamente el lenguaje flamenco y el de la danza popular andaluza. Por otra parte, el hecho de que bailara junto a Antonia Mercé en 1914 no le presupone un conocimiento de su estilo. Hay que tener en cuenta que este encuentro se produjo demasiado temprano –todavía no se había estrenado la gitanería de Falla– y ese estilo más intelectualizado e idealizado que encumbró a Antonia Mercé todavía estaba por desarrollar¹⁶⁸.

Como era de esperar, Antonio, a sus seis años de edad, fue el alumno aventajado y envidiado de la academia de Realito. Destacó especialmente por tres razones, la primera, por ser el único varón de la clase, lo cual implicaba una mayor atención por parte del profesor que tenía que explicarle únicamente a él los movimientos específicos del hombre; la segunda razón fue su edad, en ese momento sólo había una niña más en la academia; la tercera, la enorme facilidad de asimilación de contenidos que mostraba Antonio, aprendiendo en un día lo que otros tardaban semanas. El primer año aprendió

¹⁶⁵José Otero, *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces: con su historia y modo de ejecutarlos* (Madrid: Asociación Manuel Pareja–Obregón, 1987); Gamboa, *Una historia del flamenco*, 343–344.

¹⁶⁶Gamboa, *Una historia del flamenco*, 328.

¹⁶⁷Ibid., 322–324.

¹⁶⁸Bennahum, *Antonia Mercé, «La Argentina»*; VVAA, *Antonia Mercé, «La Argentina»*.

nada menos que las cuatro sevillanas y un baile del repertorio de Realito, iniciándose especialmente en el baile con castañuelas¹⁶⁹.

Hay que resaltar que las sevillanas “de academia” son enormemente complicadas para un niño de seis años, sobre todo si es con lo que va a comenzar su formación, no sólo por la complejidad técnica de las vueltas y los careos, sino por tener que dominar con soltura un ritmo ternario donde prácticamente cada corchea implica un movimiento del cuerpo en el que brazos, manos y piernas actúan por separado. Hacen falta concentración, memoria, agilidad mental, sentido del ritmo y mucha coordinación, habilidades que a esas edades no suelen estar completamente desarrolladas.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es que la enseñanza de la danza popular y del flamenco era muy rudimentaria en aquellos momentos. No era posible realizar un entrenamiento técnico a priori que capacitara y preparara al alumno para ejecutar correctamente los bailes porque no existía un corpus establecido de pasos que éste tuviera que conocer para dominar la materia¹⁷⁰. Todo se aprendía a través de las propias coreografías, es decir, Antonio tuvo que aprender a mover los brazos, las muñecas, a zapatear y a girar, bailando sevillanas¹⁷¹.

El aprendizaje de Antonio estaba basado en la imitación de modelos, en este caso del de su maestro, ya que la mayor parte de los niños de su edad no son capaces de realizar aprendizajes por razonamientos abstractos o biomecánicos¹⁷². La rapidez con la que aprendió demuestra la existencia de unos niveles de atención y de observación muy altos en relación a otros niños de su edad, así como de concentración y de asimilación de

¹⁶⁹Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap. 1; Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 14–15; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 27–29.

¹⁷⁰A excepción de la escuela bolera que contaba con la codificación realizada por la familia Pericet.

¹⁷¹Esta práctica ha permanecido hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, cosa que criticó duramente Mariemma, porque en su opinión, en la década de los ochenta ya existía un lenguaje determinado y muy delimitado para cada género, y las dificultades técnicas estaban lo suficientemente definidas como para trabajarse independientemente. Véase Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*, 68.

¹⁷²María Dolores Muñoz Vallejo, «Desarrollo motor, trastornos y hábitos saludables», en *Psicología de la salud infantil* (Pamplona: Eunat, 2011); Royal Academy of Dance, ed., *Manual de psicología aplicada a la danza* (Londres: RAD, 1995).

los contenidos percibidos. En resumen, una madurez mental y física superior a la media. Estas aptitudes, aunque son especiales, podríamos llegar a encontrarlas en otras personas. Pero lo extraordinario de Antonio es que a los cuatro años, antes de comenzar a estudiar danza, fuera capaz de improvisar y de bailar a conciencia durante varias horas con un objetivo perfectamente definido. Esto implica mucho más. Es reflejo de una capacitación superdotada para la danza, de una precocidad innata y de un talento genial que conservó durante toda su vida profesional¹⁷³.

Durante este tiempo, Antonio repetía cotidianamente la misma rutina: asistía a la escuela de nueve de la mañana a cuatro de la tarde, al salir buscaba a Juan el organillero y se iba a buscar propinas por el barrio de la Alameda de Hércules, volvía a su casa sobre las ocho de la tarde y a las diez de la noche su madre lo acompañaba a la academia a tomar clase de baile.

Realito fue consciente de las posibilidades de Antonio desde el primer momento. Durante el primer curso estuvo asistiendo a sus clases generales, que costaban tres pesetas semanales pero una vez aprendidas las cuatro sevillanas, y ante la constante oposición del padre, acabó el compromiso económico de la tía Ana, quien ya no estaba dispuesta a sufragar más gastos. Cuando Lola comunicó al maestro que ella no podía hacer frente a los pagos y que Antonio tendría que dejar de asistir, éste se negó rotundamente a perder un alumno de las características de Antonio, y se ofreció a darle clases particulares gratuitas, las cuales cobraba en circunstancias normales a razón de cinco pesetas semanales e impartía de siete a nueve de la tarde¹⁷⁴. Realito lo consideraba el orgullo de su academia y no podía permitirse perder un talento semejante para la danza. En palabras textuales de Antonio, el maestro le dijo a su madre: “Mire Usted, le enseño aunque sea sin pagar porque este niño aprende todo. A este niño le gusta, este niño lo siente. Déjelo, déjelo”¹⁷⁵.

¹⁷³Estas afirmaciones se basan en las experiencias profesionales obtenidas durante quince años como profesora de danza española y de la *Royal Academy of Dance* de Londres.

¹⁷⁴Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 27-29; Fuentes Guío, Antonio, *la verdad de su vida*, 14-16.

¹⁷⁵Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 29.



Figura 3: Antonio con 5 años en el cuadro flamenco de Realito

Ese mismo año, el maestro Realito comenzó a integrarlo en sus cuadros flamencos, concretamente para la Feria de Abril de Sevilla, de lo cual queda constancia iconográfica, ya que les tomaron algunas fotografías con el fin de convertirlas en postales¹⁷⁶. Prueba de ello es la Figura 3, en la que llama la atención el gran *en dehors* natural de Antonio y su gran precisión en la colocación, pese a contar únicamente con cinco años de edad¹⁷⁷. Curiosamente, la gran crítica de danza inglesa Elsa Brunelleschi fue testigo del debut de Antonio en la Caseta del Círculo de la Prensa de la Feria de Abril del año 1927. El testimonio de su éxito se reproduce a continuación:

It was at this pavilion of the Press that one night, well past midnight, the ubiquitous Realito suddenly appeared leading by the hand two diminutive infants dressed up in all the fine trappings of Andalusian

¹⁷⁶ Antonio comenta: "me hizo fotos en la Feria de Sevilla. Tengo tarjetas postales, de esas clásicas que dicen 'Andalucía típica del año tal' y no sé cuántas cosas más, y ahí está Antonio". Ibid.

¹⁷⁷ Véase Figura 3 en la página 72.

dancers. In a moment the orchestra ceased playing, the crowd closed in, and to the strains of a guitar the little girl and her partner proceeded to entertain and astonish the guest by their delightful dancing. Ever since that night at the Seville Fair, Antonio's life, for the little boy was none other than he, has been filled with triumphs and acclamations¹⁷⁸.

Brunelleschi no cita el nombre de su compañera de bailes. Encarna Ruiz, hermana de Antonio, también era alumna del maestro y en ocasiones habían bailado juntos pero no encaja con la descripción de la escritora inglesa porque era mucho mayor que él. Lo más probable es que la afortunada fuera Carmelita, la única niña que acudía a la academia de Realito por aquellas épocas. Antonio asegura que el maestro los emparejó rápidamente pese a que a él no le gustaba la idea¹⁷⁹. En algún momento a partir de noviembre de 1927, cuando Antonio ya contaba con seis años de edad, llegó a la academia una niña más graciosa a los ojos de Antonio, razón por la cual pidió firmemente a su maestro que le emparejara con ella pese a que todavía no sabía bailar. Esta niña era Rosario –Florenia Pérez Padilla– su pareja artística durante veinticinco años.

Rosario nació en Sevilla tres años antes que Antonio, el 11 de noviembre de 1918. Su madre, Julia Padilla, tenía un negocio de cochecitos de caballos con parada en la Alameda de Hércules. Su padre, Manuel Pérez, era dueño de un kiosko de bebidas en la Alameda por el que pasaban las personalidades del barrio: la bailaora La Gamba, Manolo Caracol, etc. A ambos les encantaba el flamenco, y llevaban a la niña a ver espectáculos al Teatro Cervantes –donde Rosario recuerda haber visto bailar a Antonia Mercé La Argentina¹⁸⁰, y a Laura Santelmo¹⁸¹– y a numerosas fiestas, algunas organizadas en su misma casa:

¹⁷⁸Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 10–11.

¹⁷⁹Sus razonamientos eran infantiles y poco tenían que ver con la calidad de la danza. Simplemente le desagradaba su pareja porque era un poco gorda y vizca. Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap. 1.

¹⁸⁰Probablemente se refiere a la actuación de Antonia Mercé del año 1927. VVAA, *Antonia Merce, «La Argentina»*, 175.

¹⁸¹Salama Benarroch, *Rosario*, 20.

En mi casa recuerdo yo a Niño Ricardo, a Pastora Pavón (la Niña de los Peines) y a su marido Manuel Pinto, a cuya boda asistí de muy niña; a Manuel Vallejo, las visitas de Pastora Imperio, muy amiga de mi madre, etc¹⁸².

El maestro fue consciente de la valía de sus dos alumnos y los integró en su cuadro flamenco, introduciéndolos en los circuitos profesionales. De ese modo comenzaron a bailar en cafés concierto, en fiestas privadas y en otras celebraciones tradicionales andaluzas como la Feria de Abril. No había un espectáculo importante en Sevilla en que no bailaran con el cuadro flamenco de Realito. Buen ejemplo de ello es su actuación en el Pasaje de Oriente, situado en la Capitanía General, durante una fiesta privada celebrada en honor del Infante Don Carlos. A pesar de ello, seguían simultaneando estas actuaciones con el baile en la calle. Antonio y Rosario cuentan en sus memorias que todavía pasaban la pandereta a los turistas en las festividades de las Cruces de Mayo en el Parque de María Luisa. No obstante, la pareja estaba consolidada y el pianista Pepito Mezquita los bautizó con el nombre artístico de los Petits sevillanitos¹⁸³.

La primera actuación remunerada de la pareja fue en un film publicitario de la ciudad de Sevilla, bailando en los jardines del Alcázar junto al cuadro de Realito, por lo que recibieron una caja de bombones¹⁸⁴.

¹⁸²Ibid., 21-22.

¹⁸³Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap. 1; Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 21-22, 25; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 36, 38.

¹⁸⁴Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 15. Véase Figura 4 en la página 72.

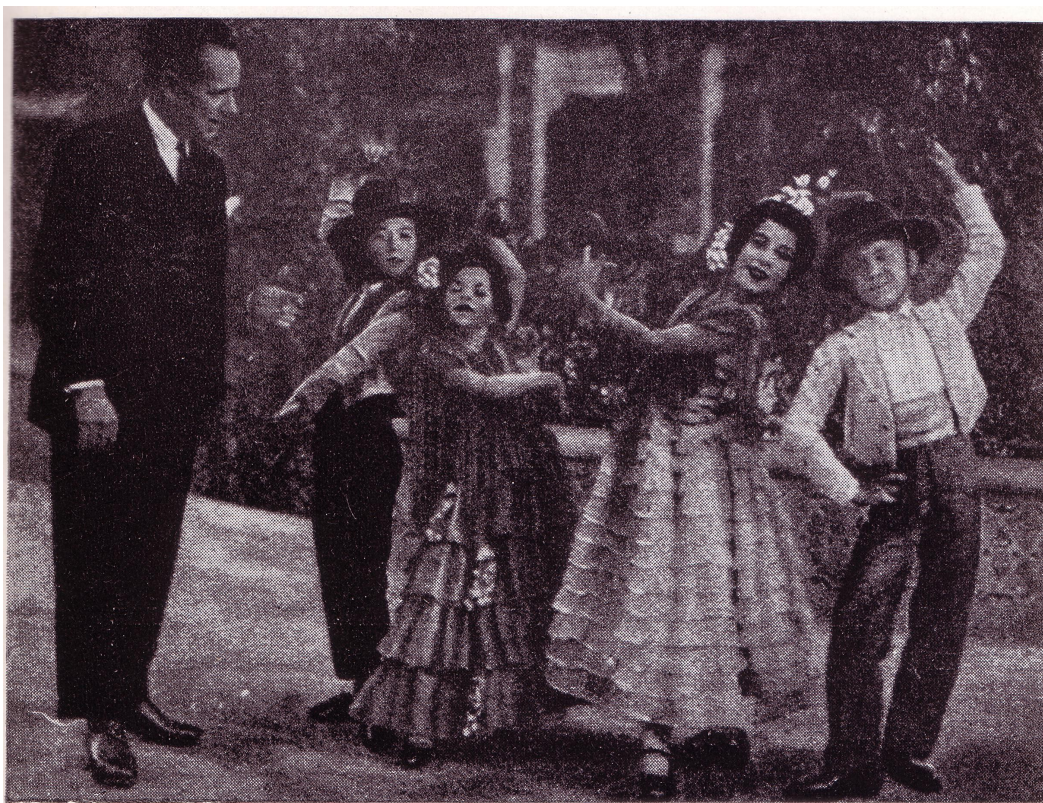


Figura 4: Rosario y Antonio en los jardines del Alcázar a los 6 años (pareja de la derecha).

Pero el debut profesional de la pareja tuvo lugar en 1928 en el Teatro Duque de Sevilla, bailando en la ópera flamenca del cantaor Manuel Vallejo. Dice Antonio en sus memorias:

Los sevillanos, grandes entendidos del cante y del baile, quedaron asombrados ante la maestría y la profesionalidad de dos simples niños que mostraban una gran concentración y un profundo conocimiento de la danza¹⁸⁵.

Es probable que la amistad que unía a los padres de Rosario con Manuel Vallejo influyera directamente en su contratación. No obstante, los niños tuvieron que pasar una prueba. Dos individuos estuvieron observándolos en la academia del maestro y una vez convencidos de su valía acordaron con las madres de ambos que les pagarían un duro de

¹⁸⁵Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap. 1.

plata a cada uno¹⁸⁶. Este primer éxito les hizo ser conocidos en Sevilla, y les abrió las puertas de futuras actuaciones.

En 1929, con ocho y once años, fueron nuevamente contratados para actuar en la Exposición Mundial de Sevilla, ante los Reyes Don Alfonso XIII y Doña Victoria Eugenia. Estas actuaciones no eran corrientes para un bailar cualquiera de aquella época, más bien eran el fruto de la privilegiada posición de Realito en el panorama social y escénico de España.

La primera salida al extranjero de los Petits sevillanitos fue a finales de 1930, para actuar en la Exposición Internacional de Lieja. El maestro Realito fue el encargado de recrear el ambiente popular andaluz mediante con su cuadro flamenco, al que se unió el célebre bailar Rafael Ortega. Tras siete días de viaje en tren llegaron a Bélgica para bailar en el pabellón español, en una fiel reproducción del patio del convento de los Venerables de Sevilla. Actuaron durante nueve días, obteniendo un gran éxito, tanto es así que al maestro Realito le concedieron la Medalla Conmemorativa de la Exposición Internacional de Lieja como premio por su labor artística. En palabras de Fernando Risquet:

La actuación del cuadro flamenco de “Realito” en Lieja fue el “clou” del Pabellón español. Porque allí no estaba representada Andalucía por el panderetismo arbitrario que los directores pelicularos de Norteamérica llevaron a la pantalla para vergüenza y deshonor de España, sino por el costumbrismo esencialmente regional, impregnado de la belleza íntima, recatada, nativa, del baile y de las canciones típicas andaluzas. Que cobraban el más recio y alto valor folclórico en las interpretaciones geniales que esas bellas embajadoras saben dar a su arte popular...¹⁸⁷

¹⁸⁶Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 20.

¹⁸⁷Fernando Risquet, «Andalucía en la Exposición Internacional de Lieja», *Mundo gráfico* (Madrid, diciembre 10, 1930), 12.



Figura 5: Cuadro flamenco de Realito en la Exposición Internacional de Lieja de 1930. Antonio es el tercero empezando por la derecha de la fila inferior

Llegado este momento, y siendo tan grandes sus posibilidades futuras, quedó patente la necesidad de completar la formación académica de la pareja. Fue la madre de Rosario quien decidió que debían conocer todos los estilos del baile español, por lo que comenzaron a simultanear las clases de Realito con las de Ángel Pericet Carmona¹⁸⁸, al que consideraban el mejor maestro de la ciudad¹⁸⁹. Con él aprendieron la técnica de la escuela bolera y sus correspondientes bailes de repertorio tradicional, y algunas danzas folclóricas¹⁹⁰.

Al mismo tiempo comenzaron a asistir a las clases del maestro Manolo Otero, quien les enseñó el “baile clásico español”¹⁹¹. Debido a la gran confusión terminológica

¹⁸⁸El primero de la saga familiar –abuelo del Ángel Pericet de nuestros días– y discípulo de *La Campanera*.

¹⁸⁹Salama Benarroch, *Rosario*, 22.

¹⁹⁰En los carteles de los espectáculos de los Pericet aparecen danzas folclóricas de Aragón y Valencia. Marta Carrasco deduce que las danzas que se enseñarían en su academia –a parte de las ineludibles sevillanas– pertenecerían a estas regiones. A nuestro entender este hecho no es determinante, la enseñanza podría ser mucho más amplia que su repertorio escénico. Carrasco Benítez, «Las academias de baile en Sevilla: Los Pericet», 25.

¹⁹¹Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 38.

que existe en torno a la danza española, a día de hoy no es posible saber con exactitud a qué disciplina hace referencia Antonio con esta afirmación, podría tratarse de la escuela bolera o de la danza española estilizada. La primera de ellas, la escuela bolera, ya la estaban estudiando con Ángel Pericet luego todo parece apuntar que aprendieron algunos bailes de danza española estilizada. Antonio utiliza el término “clásico español” para denominar a la estilización porque es el más difundido en la década de los años ochenta –cuando Arriazu le realizó las entrevistas que originaron todas sus memorias–, pero no lo era tanto en los años treinta, cuando asistió a dichas clases. Resulta sorprendente que pudieran tomar clases en Sevilla de una disciplina tan incipiente y tan poco extendida en aquella época. No obstante, la academia de la familia Otero se caracterizaba por ser la primera en incorporar a sus clases los nuevos estilos que iban surgiendo y a Antonia Mercé ya se le había visto bailar en Sevilla en varias ocasiones¹⁹².

Para perfeccionarse en el estilo flamenco Rosario estuvo acudiendo a la casa de Juana Vargas, más conocida como La Macarrona, quien le enseñó sus famosas alegrías¹⁹³. Su estilo quedó impregnado en el de Rosario, motivo por el cual fue especialmente alabada por los críticos¹⁹⁴. Por su parte Antonio acudió a las clases de Francisco León, más conocido por Frasquillo, con quien seguramente aprendería el zapateado, las alegrías, los tangos y las bulerías, que para el maestro eran los únicos bailes flamencos *chipén*¹⁹⁵. Aunque Rosario también hace alusiones al aprendizaje de la farruca¹⁹⁶. A diferencia de algunos de sus coetáneos, Frasquillo era un bailarín completo: “tenía una combinación perfecta entre el movimiento de brazos y las maravillosas

¹⁹²Véase el testimonio de José Otero con respecto a la difusión de los bailes del Garrotín y la farruca en: Otero, *Tratado de bailes*, 213, 219–221. Las actuaciones de Antonia Mercé en Sevilla anteriores a las clases de *Los Chavalillos* fueron: año 1911, el 7 de diciembre de 1912 en el Salón Llorens, en 1918, el 20 de diciembre de 1919 en el Teatro Imperial, en Mayo de 1921 en el Teatro Romea, en 1922 y en 1927. Extraído de: Antonio Sánchez Casado, «Cronología», en *Antonia Mercé, «La Argentina». Homenaje en su centenario, 1890–1990*. (Madrid: Ministerio de Cultura. INAEM, 1990), 165–189.

¹⁹³Salama Benarroch, *Rosario*, 23.

¹⁹⁴Marrero, *El enigma de España en la danza española*, 173–174.

¹⁹⁵«Frasquillo, el gran bailarín, nos da una gran fiesta de arte flamenco en nuestra redacción», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, diciembre 5, 1934), 6.

¹⁹⁶Salama Benarroch, *Rosario*, 23.

filigranas que ejecutaba con los pies"¹⁹⁷. Su estilo debió influenciar bastante a Antonio, ya que siempre mantuvo el equilibrio entre ambos elementos¹⁹⁸.

No se sabe con exactitud cuándo ni cuánto tiempo estuvo la pareja ampliando estudios. Ellos no han aportado datos al respecto pero se pueden hacer algunas deducciones: Frasquillo estuvo actuando en París con la compañía de Antonia Mercé durante el año 1929, por lo que no pudieron empezar antes de 1930. Todavía se podría precisar más si tenemos en cuenta que el testimonio de los bailarines, que afirman que las clases empezaron después del viaje a la Exposición Internacional de Lieja de 1930, lo cual nos ayuda a establecer un primer límite temporal: no pudo ser antes de diciembre de 1930. Siguiendo la pista de los maestros nos encontramos con que Ángel Pericet Carmona se marchó a Madrid en el año 1932 y los Sevillanitos en 1933. Por lo que no sería muy descabellado delimitar esas clases entre diciembre de 1930 y 1932.

Por último, cabría destacar su asistencia a la academia de Pepito Mezquita, donde aprendieron bailes de estilo internacional: ingleses, franceses y claqué. Pepito Mezquita era pianista y profesor de canto de cupletistas y *vedettes*, y también lo fue de Rosario, a quien siempre le gustó cantar en sus actuaciones¹⁹⁹.

3.1.2 Proclamación de la II República y de Los Chavalillos Sevillanos

Avilés Farré expuso brillantemente el proceso de proclamación de la II República en España:

El domingo 12 de Abril de 1931, tuvieron lugar elecciones municipales en toda España, y en la madrugada del lunes, el general Berenguer, ministro del Ejército, reconocía, en un telegrama que envió a los

¹⁹⁷ Blas Vega, «Antonio. El Dios del Baile», 35.

¹⁹⁸ Este equilibrio no era común en todos los bailarines de la época de *Frasquillo*. Por ejemplo, de Antonio de Bilbao se decía que era el mayor virtuoso del zapateado pero muy parco en el movimiento de los brazos.

¹⁹⁹ Siguiendo la moda del momento y tal y como lo habían hecho Antonia Mercé y Encarnación López *La Argentinita*. Arriazu, Antonio «El Bailarín», 38; Salama Benarroch, *Rosario*, 23.

capitanes generales, la derrota de las candidaturas monárquicas en las principales capitales españolas. El martes 14 de Abril, llegó un ultimátum republicano exigiendo la entrega de poderes y esa misma noche el rey partió a Cartagena desde donde embarcaría hacia el exilio. En su manifiesto de despedida, el rey anunciaba que suspendía el ejercicio del poder real, pero no abdicó ni tampoco se efectuó una transmisión formal de poderes entre el gobierno saliente y el entrante. Fue una ruptura totalmente pacífica, ya que ni el rey, ni el Gobierno, ni los mandos militares intentaron oponerse a la voluntad nacional expresada en las urnas²⁰⁰.

Se había producido un cambio político ejemplar pero no estaba tan claro que pudiera darse tan fácilmente a nivel económico o social y, pasadas las primeras semanas, emergió nuevamente la honda problemática de España, el Estado era pobre. Según Raymond Carr, “la República tuvo la desgracia de haber nacido en medio de una depresión mundial y aunque España no sufrió la profunda crisis que paralizó la economía de la mayoría de los países europeos y de los EEUU, las dificultades españolas se agravaron en los años 1932 y 1933, ya que no existía un sistema nacional de asistencia para el medio millón de parados, que amenazaban con engullir a la propia República”²⁰¹.

Los primeros gobiernos republicanos intentaron afrontar con prontitud otras cuestiones esenciales como la macrocefalia del ejército, las autonomías regionales o los problemas de la separación entre la Iglesia Católica y el Estado –la transferencia o venta de bienes eclesiásticos, el fin de la enseñanza religiosa obligatoria y los brotes de anticlericalismo callejero que llevaron a la quema de conventos en Madrid y en otras ciudades andaluzas y levantinas–²⁰².

Por otra parte, la República mostró una sensibilidad especial hacia la educación y la cultura. En el terreno educativo, la República de los maestros, realizó un gran esfuerzo aceptando el reto de paliar la gravísima insuficiencia de escuelas y maestros. Según

²⁰⁰Avilés Farré y Marín, *Historia política de España. 1875 – 1939*, 320–327.

²⁰¹Carr, *España 1808–1939*, 587–588.

²⁰²Ibid., 328; Manuel Tuñón de Lara, *Estudios de historia contemporánea* (Barcelona: Nova Terra, 1977), 210.

Tuñón de Lara, en dos años se crearon 13.500 escuelas (sobre 30.000 que ya existían); se aumentó en un 45% el número de maestros y en 85% el número de estudiantes de segunda enseñanza, cuyos profesores e Institutos se multiplicaron por tres. Se triplicaron alumnos y escuelas de enseñanza técnica. El presupuesto de Educación Nacional pasó de 186 a 326 millones de pesetas, las misiones pedagógicas salieron a los campos con sus bibliotecas y su repertorio teatral de clásicos; en las ciudades las Universidades populares abrieron sus cursos de noche... Fue una utopía educativa de Giner y Cossío, los hombres de la Institución libre de Enseñanza²⁰³. A ello hay que sumar la presencia artística de la generación del 27, junto al auge de los estudios universitarios dirigidos por Blas Cabrera, Marañón, Menéndez Pidal o Sánchez Albornoz, ente otros. En opinión de Tuñón de Lara, “el tiempo histórico de la República hubiera exigido entre quince y veinte años para lograr la modernización económica, cultural y política que planteaba”²⁰⁴.

Sorprendentemente, ni Antonio ni Rosario hacen referencia alguna a la proclamación de la II República en sus memorias. Mas bien parecen evitar cualquier tema relacionado con la vida política de su época, como si este gran cambio político y social no hubiera tenido repercusión alguna en su forma de vida o en su trayectoria profesional.

Volviendo a sus actividades artísticas, la siguiente actuación relatada por Antonio tuvo lugar en el año 1933, cuando el maestro Frasquillo y su mujer, la bailaora flamenca La Quica, eran cabeza de cartel del cuadro flamenco del Kursaal Olimpia de Sevilla y contrataron temporalmente a los pequeños artistas para integrarlos en su cuadro flamenco²⁰⁵.

Llegados a este punto, los padres de Rosario llegaron a la determinación de dar un paso más allá y formar una pequeña compañía propia, contratando a una cantaora y

²⁰³Tuñón de Lara, *Estudios de historia contemporánea*, 212.

²⁰⁴“Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885–1936)*, 261–266; Manuel Tuñón de Lara y José Luis García Delgado, *Los orígenes culturales de la II República. IX Coloquio de Historia Contemporánea de España* (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1993), 22.

²⁰⁵Salama Benarroch, *Rosario*, 23; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 40.

un guitarrista para que acompañaran a los niños. Fue el empresario Villalvilla quien castellanizó su anterior nombre pasando a llamarlos Los Chavalillos Sevillanos. Cuenta Antonio en sus memorias que les dijo:

¿Qué es esto? Ustedes son sevillanos, bailan flamenco, la mayor parte de vuestro baile es flamenco. ¿Cómo se os ocurre llamaros así? De ahora en adelante se van a llamar “Los Chavalillos Sevillanos”²⁰⁶.

Esto supuso un punto y aparte en su carrera artística, ya que hasta el momento Rosario y Antonio habían bailado dentro de los cuadros flamencos de otros artistas, fundamentalmente en fiestas privadas y cafés cantantes. Con este nuevo modelo, los chavalillos se convertían en artistas independientes, protagonistas de su propio cuadro. Hasta este momento bailaban esencialmente flamenco, con la única excepción de números boleros de Pericet, alguno del maestro José Mezquita, y en ocasiones alguno de Otero que hacían acompañar por un piano²⁰⁷.

Gradualmente comenzaron a surgir actuaciones en diversos escenarios de Sevilla, en otras ciudades andaluzas y en Gibraltar. La madre de Rosario era quien se encargaba de gestionar los contratos y su padre compró un coche de segunda mano para poder llevar a los artistas donde fuera necesario. Generalmente eran contratados por compañías teatrales de cantaores, de carácter local, que representaban óperas flamencas²⁰⁸. Buen ejemplo de este nuevo cambio de estatus fue su contratación para la ópera flamenca de Pepe Marchena, con el que cumplieron otro circuito de actuaciones por todo el país, en el que alternaban las plazas de toros en verano con los teatros en invierno, aunque ninguna fuente concreta las fechas de dichas actuaciones.

Todos los documentos publicados que hablan sobre esta etapa de Antonio y Rosario se conforman con enumerar los artistas junto a los que bailaron, sin dar datos

²⁰⁶Arriazu, Antonio «El Bailarín», 38.

²⁰⁷Ibid.; Salama Benarroch, Rosario, 23.

²⁰⁸Blas Vega las define como *compañías teatrales que bajo el título de “Ópera Flamenca” recorrían por la geografía española los teatros y las plazas de toros*. Blas Vega, «Antonio. El Dios del Baile», 39.

sobre dónde, cuándo y cómo. Estas actuaciones no han sido estudiadas convenientemente hasta la fecha, pero gracias a la labor de vaciado hemerográfico podemos aportar más datos y reconstruir la trayectoria profesional de Los Chavalillos antes del estallido de la Guerra Civil.

El éxito cosechado hasta el momento, y quizás la amistad con los padres de Rosario, les valió un contrato para actuar con la compañía de La Niña de los Peines y Pepe Pinto en Madrid, en el Teatro Fuencarral. Según recoge la prensa, el debut tuvo lugar en abril de 1933, no en 1931 como asegura Rosario²⁰⁹. La obra se llamaba *Manolo Reyes* o *La fragua del Sacro Monte*, un sainete en tres actos de Pedro Moreno García en el que compartían cartel con La Malena, La Macarrona, el Niño de Utrera, Antonio Moreno, Niño Ricardo y por supuesto con La Niña de los Peines y Pepe Pinto. El 20 de abril el diario El Sol recogía los siguientes comentarios de A. R. de León:

A decir verdad, *Manolo Reyes* son unas cuantas coplas gitanas y flamencas con gotas de sainete. A los verdaderos amantes del “cante” grande y chico les estorban las interpolaciones, cómicas o dramáticas que le salgan al paso al “cantaor” para distraerle de su misión. O para aplazársela [...] Luego, La Malena, encarnación soberbia del “baile jondo” –que nada tiene que ver con el baile flamenco– nos deleitó con la maga elocuencia de su busto y de sus pies, donde la armonía contenida y expresiva, crispada y refrenada de la carne en pasión, labra su mejor poema. Por último, Los chavalillos sevillanos –pareja incipiente de próximos grandes artistas– nos regalaron con la gracia y la majeza de unos bailes andaluces...²¹⁰

Por lo general, parece que los críticos son de la opinión de que el sainete era dramáticamente flojo, y de que el cante flamenco se merecía un ambiente más solemne que el del andalucismo de teatro. También coinciden en destacar el prometedor futuro

²⁰⁹Salama Benarroch, *Rosario*, 23.

²¹⁰A. R. De León, «Teatros. Fuencarral», *El Sol* (Madrid, abril 20, 1933), 4.

de los Chavalillos: “La Marlene [La Malena] bailó como se bailaba. Y los chavalillos sevillanos confirmaron una gran promesa segura de futuros grandes artistas”²¹¹.

Nueve días después, concretamente el 29 de abril de 1933, se anuncia un nuevo espectáculo en *El Heraldo de Madrid*. El empresario Cabañas presentaba en el Cinema Europa al recitador de ópera flamenca Pepe Torres Pinto y a Los chavalillos sevillanos, “lo mejor de los bailaores”, en dos funciones. La primera de ellas a las 18:30 y la segunda a las 22:30²¹².

La siguiente actuación en Madrid será el 8 de octubre del mismo año, en la revista de Ramos de Castro, Gerardo Ribas y el maestro Luna, titulada *Socorro en Sierra Morena*. Bailaron en dos funciones (18:00 y 22:00 horas) como despedida y beneficio del tenor de ópera flamenca Angelillo. En ella tomaron parte: Los chavalillos sevillanos, Eusebio de Madrid y Niño de la Puerta del Ángel, acompañados por Paterna hijo²¹³.

Esta no fue la última actuación de Rosario y Antonio con el cantante Angelillo. El 3 y 4 de febrero de 1934 lo volverán a acompañar en el Circo Price, en dos recitales de cante flamenco y cante con orquesta organizados por el empresario Carlos Vedrines. Merece la pena rescatar literalmente las palabras dedicadas a los chavalillos:

Encuadrados dentro del marco artístico de la velada otros números de rancio sabor español tomaron parte en la misma. Destácase con vigoroso trazo la zambra gitana del Sacro Monte, pincelada de color de un realismo fuerte, y la pareja de baile los Chavalillos Sevillanos, dos precoces artistas de escasos años, que en el arte de Terpsícore son maestros consumados y saben mostrar en el ritmo de sus danzas todo el casticismo y todo el embrujamiento de la gitanería andante. Para ellos fueron las más cálidas ovaciones. Para ellos y para Angelillo²¹⁴.

²¹¹J. Ch., «Teatros. “Manolo Reyes o La fragua del Sacro Monte”», *La Luz* (Madrid, abril 20, 1933), 6.

²¹²«Anuncio. Sección de rumores», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, abril 29, 1933), 5.

²¹³«Cartelera teatral madrileña», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, octubre 7, 1933), 13; «Espectáculos. Cartelera. Para Mañana. Pavón», *El Sol* (Madrid, diciembre 8, 1933), 4.

²¹⁴«Teatros y Cines. Segundo recital de Angelillo ante la orquesta», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, febrero 5, 1934), 4.

Un mes después, el 2 de marzo de 1934, Vedrines organiza otra velada de ópera flamenca en el Circo Price, a las seis y media de la tarde en la que se anuncia que intervendrán: Mazaco, Americano, Cojo de Madrid, Lola Cabello y Angelillo. A continuación se anuncia: “Lo mejor de lo mejor. Los Chavalillos Sevillanos”²¹⁵.

El siguiente contrato llegó en agosto. Vedrines volvió a contar con ellos para actuar en la obra *La embriaguez de la gloria* –fantasía lírica en verso y tres actos de Javier de Burgos y Ángel Custodio– cuyo protagonista volvía a ser el “tenor de ópera flamenca” Angelillo²¹⁶. Se hicieron dos funciones por día, la primera a las 18:45 y la segunda a las 22:45, a tres pesetas la butaca en cada una de ellas. La obra se estrenó el 21 de agosto de 1934 en el Teatro de La Latina, contando con la intervención de Guerrita y de Los chavalillos en los cuadros andaluces. Las críticas fueron unánimes. La Libertad publicó el día 22 de agosto:

La embriaguez de la gloria es una sucesión de cuadros combinados sin más objeto que el de servir de engarce para el cante y el baile flamenco. No tiene otro interés ni la más mínima pretensión dramática [...] Pero la monotonía y la falta de desenfado garboso que hay a lo largo de *La embriaguez de la gloria* no fatigan del todo al público, gracias a la intervención de Angelillo y de Guerrita, y de una admirable pareja de bailaores –Los chavalillos sevillanos–, que alcanzó un éxito clamoroso²¹⁷.

Por su parte, Victorino Tamayo también fue crítico con la obra dramática pero reflejó el éxito de los chavalillos en el diario *La Voz*:

Bailaban los Chavalillos Sevillanos y se reproducía el entusiasmo de las gentes, que repartían, complacidos, sus aplausos entre los dos famosos “cantaores”, los gentiles “bailaores” y el experto “tocaor” Sr. Paterna

²¹⁵«Cartelera de Teatros. Funciones para mañana. Circo de Price», *La Voz* (Madrid, marzo 2, 1934), 7; «Espectáculos. Cartelera. Circo Price», *El Sol* (Madrid, marzo 3, 1934), 4.

²¹⁶«Gacetilla Teatral. Vedrines presenta a Angelillo como galán de comedia», *La Voz* (Madrid, agosto 20, 1934), 3; «Cartelera de Teatros. Latina.», *La Voz* (Madrid, agosto 23, 1934), 7; «Cartelera de Teatros. Latina.», *La Voz* (Madrid, agosto 24, 1934), 7.

²¹⁷«El Teatro. La Latina: estreno de “La embriaguez de la gloria”», *La Libertad* (Madrid, agosto 22, 1934), 6.

(hijo) [...] Conste, pues, que Angelillo, Guerrita, Paterna y los Chavalillos Sevillanos lograron anoche un éxito de clamor, que consigno con complacencia...²¹⁸

El éxito debió ser verdaderamente notorio, pues en *El Heraldo de Madrid* del 25 de agosto se anuncian tres funciones para el día siguiente, añadiéndose a las dos existentes una más a las 16:45²¹⁹. A ello hay que añadir que el espectáculo volvió a estrenarse en el Teatro Cervantes el 22 de diciembre²²⁰.

Esta etapa de actuaciones en óperas flamencas fueron muy enriquecedoras. El hecho de poder compartir escenario con algunas de las personalidades más carismáticas del flamenco, cada una especializada en un aspecto diferente del baile, les ayudó a perfeccionar su estilo aunque sólo fuera por imitación, por lo que no es de extrañar que acabaran convirtiéndose en los bailarines más completos de su generación.

La actividad en Madrid vuelve a revitalizarse a partir del verano de 1935, pero esta vez con una novedad, comenzarán a trabajar en salas de fiesta. Buen ejemplo de ello es que desde el día 2 al día 13 de agosto, Rosario y Antonio bailaron en Stambul, una sala de fiestas con restaurante donde les anunciaban como “los magos del baile gitano” asegurando su gran éxito, pese a que no haya llegado ninguna crítica del espectáculo para corroborarlo²²¹. Como tampoco se ha encontrado de ninguna de sus actuaciones en Lido.

Un mes más tarde, concretamente el 11 de septiembre, aparecieron en el Teatro de La Comedia de Madrid junto a un elenco de lujo:

²¹⁸Victorino Tamayo, «Información teatral. En el teatro de la Latina nos dieron anoche Angelillo y Guerrita un magnífico concierto de “ópera” flamenca», *La Voz* (Madrid, agosto 22, 1934), 3.

²¹⁹«Cartelera teatral madrileña», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, agosto 25, 1934), 4.

²²⁰«Información teatral. Lista de la compañía de espectáculos Vedrines que se presentará en el Teatro Cervantes, de Madrid», *La Voz* (Madrid, diciembre 20, 1934), 3.

²²¹«Teatros y cines. Cartelera. Stambul», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, agosto 6, 1935), 8; «Teatros y cines. Cartelera. Stambul», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, agosto 7, 1935), 9; «Teatros y cines. Cartelera. Stambul», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, agosto 8, 1935), 9; «Teatros y cines. Cartelera. Stambul», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, agosto 9, 1935), 8-9; «Teatros y cines. Cartelera. Stambul», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, agosto 10, 1935), 8; «Teatros y cines. Cartelera. Stambul», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, agosto 13, 1935), 9.

El debut de Conchita Piquer celebróse anoche asimismo con el cartel de “no hay billetes”, y puede afirmarse que ha significado una nueva consagración de la gran belleza oficial de las variedades como la primera figura de este género[...] Completaron el programa y se hicieron celebrar en sus intervenciones el bailarín Tromphy, Frasquillo en su gran cuadro andaluz, los chavalillos sevillanos, [etc.]²²²

Aunque compartieron espectáculo con su anterior maestro, Frasquillo, no formaron parte de su cuadro flamenco, ya eran exitosos artistas independientes que trabajaban con el suyo propio, por lo que integrarse hubiera sido un importante paso atrás.

El 25 de octubre debutaron en el Circo Price con la compañía de actores dirigida por Ramón Peña y con el divo de la ópera flamenca Angelillo, para representar nuevamente *La embriaguez de la gloria*²²³. La obra se daba tres veces por día, una primera función a las 16:00, la segunda a las 18:30 y la tercera a las 10:45, pero no se mantuvo si quiera una semana en cartel. Realmente fue un reclamo para introducir la nueva obra, *La niña de los corales*, en la cual ya no participaba la pareja. Los chavalillos debían conocer esta maniobra porque desde un día antes del estreno –concretamente el 24 de octubre– estuvieron simultaneando las actuaciones del Price con las de la sala de fiestas Pelikan, donde permanecieron hasta el mes de noviembre²²⁴.

La última actuación de Antonio y Rosario en Madrid fue en marzo, en el Teatro Martín. Bailaban seguramente intermediando las obras de teatro *Tu cuerpo en la arena*, ofrecida en la función de las 6:30, y *Lo que enseñan las señoras*, en la función de las

²²² «Noticiario. Teatro de la Comedia: Beneficio y despedida de Carmen Flores y Lolita Astolfi y presentación de Conchita Piquer», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, septiembre 11, 1935), 8.

²²³ «Teatros y cines. Guía de espectadores: La compañía de comedias líricas de Price», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, octubre 22, 1935), 8; «Escena y bastidores. Noticias, rumores y comentarios», *El Sol* (Madrid, octubre 23, 1935), 8; «Cartelera teatral madrileña. Teatro Price», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, octubre 26, 1935), 8; «Información teatral. En Price: presentación de la compañía de comedias líricas», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, octubre 26, 1935), 9; «Espectáculos», *La Voz* (Madrid, octubre 26, 1935), 5; «Espectáculos para hoy», *La Libertad* (Madrid, octubre 26, 1935), 10.

²²⁴ «Espectáculos», *La Voz* (Madrid, octubre 24, 1935), 5; «Espectáculos», *La Voz* (Madrid, octubre 31, 1935), 5; «Espectáculos», *La Voz* (Madrid, noviembre 5, 1935), 5; «Espectáculos», *La Voz* (Madrid, noviembre 6, 1935), 5; «Espectáculos», *La Voz* (Madrid, noviembre 11, 1935), 7.

10:30, aunque es posible que también participaran de algún número suelto dentro de ellas. Los domingos había una función popular a las cuatro de la tarde²²⁵.

De Madrid se marcharon a Barcelona dejando gran huella en el público madrileño. Prueba de ello es que los empresarios buscaron rápidamente una fórmula parecida, dando paso en los escenarios a “Los chavalillos madrileños”²²⁶.

En Barcelona fueron contratados para bailar en el Teatro Tívoli, aunque también lo hicieron en Olimpia y Villa Rosa, y aprovecharon su estancia para ampliar repertorio. Según cuenta Rosario, con la ayuda del maestro Vicente Reyes realizan sus primeras incursiones en “coreografías clásicas”: *Bolero de Ravel*, *Danza V* de Granados y pasajes de las zarzuelas *La leyenda del beso* de Soutullo y Vert, y de *Los claveles* de Serrano²²⁷. Tal y como se ha expuesto con anterioridad, Antonia Mercé no creó una escuela, ni impartió clases prácticas, por lo que sus contemporáneos no pudieron asimilar su lenguaje coreográfico. Pese a ello, abrió un camino a nivel conceptual que pudieron seguir otros artistas aplicando cada uno su propio vocabulario técnico y estilístico. En esa línea debió trabajar Vicente Reyes estas coreografías. Rosario y Antonio no conocían detalladamente la técnica de Antonia Mercé pero su intento de abarcar todos los estilos de danza española existentes les lanzó a profundizar más en esta dirección. Estando en el Tívoli, el empresario Marquesi les ofreció un contrato para trabajar en Argentina y una *tournee* por Sudamérica que acabaron rechazando por no separarse de sus familias, y lo que fue peor, les sorprendió la Guerra Civil.

²²⁵ «Anuncio. Teatro Martín», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, marzo 10, 1936), 8; «Anuncio. Teatro Martín», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, marzo 12, 1936), 8; «Espectáculos para hoy. Martín», *La Libertad* (Madrid, marzo 12, 1936), 10; «Anuncio. Teatro Martín», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, marzo 13, 1936), 10; «Espectáculos para hoy. Martín», *La Libertad* (Madrid, marzo 13, 1936), 5; «Cartelera. Martín», *El Sol* (Madrid, marzo 14, 1936), 6; «Gacetillas teatrales. Martín», *La Voz* (Madrid, marzo 14, 1936), 2; «Espectáculos para hoy. Martín», *La Libertad* (Madrid, marzo 15, 1936), 10; «Anuncio. Teatro Martín», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, marzo 16, 1936), 8; «Teatro. En Martín se celebró una función en honor del aviador Menéndez», *El Heraldo de Madrid* (Madrid, marzo 18, 1936), 8; «Cartelera. Martín», *El Sol* (Madrid, marzo 18, 1936), 2; «Cartelera. Martín», *El Sol* (Madrid, marzo 19, 1936), 2; «Espectáculos para hoy. Martín», *La Libertad* (Madrid, marzo 20, 1936), 10; «Cartelera. Martín», *El Sol* (Madrid, marzo 21, 1936), 2; «Espectáculos para hoy. Martín», *La Libertad* (Madrid, marzo 22, 1936), 10.

²²⁶ «Cartelera», *El Sol* (Madrid, agosto 29, 1936), 3.

²²⁷ Salama Benarroch, *Rosario*, 24.

Desde la primavera del año 1936, se vivió una intensa polarización política cuyo reflejo fue el aumento de la violencia rural y callejera. El gobierno parecía despreocupado, así como miles de españoles que seguían viviendo pendientes de los problemas de su vida cotidiana. Apenas podían creer los rumores de la noche del 17 de julio, el ejército de Marruecos se había alzado, noticia a la que se quitó importancia en la transmisión radiofónica de la mañana del 18 de julio. Sin embargo, en tan sólo un día, España entró en uno de los períodos más sangrientos de su historia²²⁸.

El 19 de abril de 1936, el general Mola se había hecho con el mando sobre Navarra y Castilla La Vieja. La situación en Madrid estuvo en el aire durante todo el día, con los cuarteles de la Montaña, Campamento, Vicálvaro y Getafe sublevados. Sevilla, ciudad donde residían los familiares de Los chavalillos, también estaba en manos del ejército. El gobierno iba perdiendo el control de la situación mientras intentaba comunicar por cinta telegráfica con Barcelona desde el famoso “cuarto de los teléfonos” de Gobernación. La respuesta llegó a los pocos minutos, las teclas del Morse dijeron: “corto... no puedo más... me están tirando con ametralladora...”²²⁹. Los militares no sospecharon que el pronunciamiento iba a contar con una respuesta tan escasa en Barcelona: en primer lugar, la Guardia Civil y la de Asalto, convencidas por el Gobernador Civil Federico Escofet, apoyaron a la República; y en segundo lugar, infravaloraron el entusiasmo del movimiento anarquista catalán. El general Goded, cabeza de la sublevación en la zona, fue finalmente capturado y obligado a radiar un comunicado en el que pedía a sus partidarios que depusiesen las armas. El alzamiento se dio por finalizado el 20 de julio²³⁰.

Tras el fallido alzamiento en Barcelona, la ciudad quedó prácticamente en manos de las milicias obreras, que se habían hecho con el control de la ciudad y habían suplantado la autoridad y poderes del estado, ya que consiguieron el armamento de los

²²⁸Tuñón de Lara, *Estudios de historia contemporánea*, 221-223.

²²⁹Ibid.

²³⁰Hugh Thomas, *La guerra civil española* (Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995), 261.

arsenales militares y dispusieron de una fuerza de hombres armados muy superior a las fuerzas de seguridad del Gobierno Central y la Generalidad. Todo ello motivó la creación del Comité Central de Milicias Antifascistas de Cataluña el 21 de julio, el verdadero gobierno en Barcelona durante muchos meses²³¹.

Las únicas palabras que Antonio dedica a los hechos históricos que le tocó vivir están relacionadas con el alzamiento en Barcelona, obviamente sin que llegue a tomar partido por ningún bando, en un intento por narrar simplemente sus experiencias personales en la medida en que afectaron a su carrera artística. Sus memorias reflejan los días críticos que vivieron en Barcelona, en los que se vieron obligados a suspender su actividad profesional confinándose con el resto de artistas del cartel del Tívoli en una pensión de la que no podrían salir –a pesar de que les escaseaba la comida– debido a la toma la ciudad por los carros de asalto. Las circunstancias les obligaron a buscar refugio en un cabaret de tercera del barrio chino llamado Barcelona de Noche, hasta que finalmente pudieron ser contratados de nuevo en el Tívoli. Sin embargo, las condiciones esta vez fueron ligeramente diferentes: cobraron lo mismo que las asistentes de la limpieza y que todo el personal del teatro, aunque sus gastos –sobre todo de vestuario– fueran infinitamente superiores; y al acabar la función, debían salir al escenario a saludar con el puño en alto, bajo la vigilancia de un soldado de la CNT que los apuntaba con una pistola desde detrás del telón²³².

En estas mismas circunstancias fueron reclamados para actuar “altruistamente” en un tour por el sur de Francia que recaudaría fondos para los hospitales de sangre. El grupo estaba compuesto por la bailarina Rosita Segovia (posteriormente primera bailarina de su compañía), los campeones de billar Rivas y Raimundo Vives, la orquesta Demos Jazz y Conchita Martínez. Recorrieron Montpellier, Carcassonne, Beziers, Narbonne, Toulouse, Sète, Perpignan y Avignon. En ésta última etapa del tour, los chavalillos consiguieron escapar de sus vigilantes y evitar la vuelta a España en mitad del

²³¹ Ibid., 274–275.

²³² Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap. 1; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 43–46; Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 35–38.

conflicto bélico. Huyeron a Marsella junto a la madre de Rosario, Conchita Martínez y su madre, dos músicos y los campeones de billar. Sin recursos ni dinero, urgía trabajar. Los Chavalillos consiguieron un contrato para el cabaret Embassy con el cual conseguían mantener y alimentar a todo el grupo de fugados. Al poco tiempo lograron incluir a Conchita Martínez en el espectáculo, con el pretexto de que era necesaria para entonar la canción *Gitano ya no te quiero* –de los maestros Valverde, León y Quiroga–, que acababan de coreografiar –probablemente adaptando al mensaje y al carácter del cuplé pasos provenientes del flamenco o del folclore andaluz, tal y como sugiere el título de la canción–.

Este hecho, y otros similares que veremos más adelante, indican que desde muy jóvenes Antonio y Rosario estuvieron familiarizados con estas adaptaciones que no dejan de ser una forma más elemental de acercarse a la estilización. Al contrario de lo que había ocurrido con Antonia Mercé, estas primeras estilizaciones no fueron fruto de una búsqueda intelectual, ni de un intenso proceso creativo. Más bien al revés. Surgieron de la necesidad de comer y de la adaptación de los pasos que conocía a la música y a su acción dramática.

Un encuentro fortuito con el empresario de variedades Marqués les salvaría de aquella difícil situación. El empresario renovó su oferta de trabajo en Buenos Aires, donde se incorporarían a una compañía cuya cabeza de cartel era Carmen Amaya por setenta y cinco pesos diarios –a repartir entre ambos–. Antonio cuenta que en un principio Rosario y su madre querían volver a Sevilla y que él se opuso rotundamente considerando que no deberían dejar pasar una oportunidad así²³³. Por su parte Rosario explica que su madre se movilizó rápidamente ante el ofrecimiento, telegrafando a la familia de Antonio para consultarles y pedirles autorización para tutelar a su hijo en América²³⁴.

²³³ Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 49–50.

²³⁴ Salama Benarroch, *Rosario*, 24.

La respuesta fue positiva y partieron hacia Buenos Aires, en cuyo puerto atracaron tras veintitrés días de crucero²³⁵.

En conclusión, la traumática situación familiar y económica que vivió Antonio en su infancia influyó directamente en su relación con la danza. Ésta representaba para él un medio de evasión de la realidad, cuando bailaba con el organillero era feliz, era libre, se sentía admirado y aceptado. Por ello necesitaba la danza, por ello la anteponía a los estudios o a cualquier otra cosa, por ello cuando bailaba se entregaba en cuerpo y alma. Las experiencias que vivió bailando por las calles fueron fundamentales ya que lo instruyeron en el arte de la improvisación y del efectismo –imposibles de aprender en academias–. Estos dos aspectos, junto con esa sensación de libertad y disfrute, estarán siempre presentes en su estilo interpretativo.

A parte de ello, es obvio que Antonio poseía unas aptitudes innatas para la danza. Su precocidad técnica y expresiva llamó la atención de aquellos que lo vieron bailar en su infancia, fueran simples espectadores o profesionales de la danza. Antonio vivía lo que bailaba, sentía la danza plenamente ya con sólo cinco años de edad. A lo que hay que añadir su gran capacidad de concentración, de imitación y de memorización, que en definitiva son los elementos fundamentales que intervienen en el proceso de aprendizaje. Algo fuera de lo común que sin duda también llamó la atención de sus maestros. Pero aún así lo más relevante fue su espíritu creativo, y su capacidad de comunicación y complicidad con el público.

Tal y como los hechos han demostrado, la evolución de Antonio en esta primera etapa artística de su vida refleja la evolución de la danza española en los escenarios de nuestro país. Pasó por todos los lugares posibles: fue protagonista directo del declive de los cafés cantantes, en alguno de los cuales llegó todavía a bailar y a alternar; participó en las fiestas privadas de sociedad formando parte de cuadros flamencos de otros

²³⁵Los artistas no se ponen de acuerdo en su fecha de desembarque. Rosario dice que salieron en vísperas navideñas y que llegaron los primeros días de enero de 1937, mientras que Antonio asegura que lo hicieron en febrero de 1937. Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 53; Salama Benarroch, *Rosario*, 25.

artistas; vivió el auge de las óperas flamencas recorriendo teatros en invierno y plazas de toros en verano, así como los teatros de variedades; intermedió obras dramáticas y cinematográficas; y finalmente, bailó en las salas de fiesta de moda. Comenzó desde lo más bajo de la escala profesional, mejorando progresivamente, lo que le permitió conocer todos los ambientes relacionados con la danza y extraer de cada uno de ellos distintas experiencias enriquecedoras.

Entre clases y escenarios consiguió tener como modelo de aprendizaje a los mejores maestros y artistas del momento, no sólo desde el punto de vista coreográfico, sino también artístico: Realito, Ángel Pericet, Manolo Otero, Frasquillo, La Malena, La Macarrona, Vicente Reyes, La Niña de los Peines, Pepe Pinto, Pepe Marchena, El niño de Utrera, etc. En esta primera etapa de su vida le faltó el contacto directo únicamente con tres personalidades: La Argentina, Vicente Escudero y Magriñá, ya que con La Argentinita y con Carmen Amaya coincidiría posteriormente. Este hecho merece una valoración especial porque fue algo inaudito para la época. Hoy en día, viviendo en la era de los medios de comunicación y la tecnología, estamos acostumbrados a acceder fácil y rápidamente a la información que necesitamos. Si queremos saber cómo baila un artista lo buscamos en Internet y vemos sus videos ininidad de veces hasta que desgranamos su estilo o su técnica. En aquel entonces, el hecho de poder bailar o actuar junto a todas estas personalidades es una proeza que indudablemente enriqueció su estilo y le brindó la posibilidad de llegar a ser, como ya se ha anunciado, el bailarín más completo de su generación con una gran madurez artística pese a su corta edad.

Es evidente también que Rosario y Antonio le deben muchísimo a Realito y a Julia Padilla, la madre de Rosario. Al primero por ser quien realmente los introdujo en el mundo profesional y los dio a conocer. A la segunda por inducirlos a buscar la excelencia tomando clases con los mejores maestros que estaban en su mano, por haber tenido una impecable visión empresarial en la gestión de sus contratos, los cuales fueron mejorando y creciendo a medida que lo hacía su profesionalidad, y finalmente por

acceder a tutorizarlos a ambos a nivel personal en sus viajes por toda España hasta que alcanzaron la mayoría de edad.

3.2 Aventuras en Sudamérica

Una vez en Buenos Aires, fue el empresario Anastasio García Maya quien los introdujo en el Teatro Maravillas. El 17 de febrero de 1937 debutaron en el espectáculo *Las Maravillas del Maravillas*, donde compartieron cartel con la compañía de Carmen Amaya y con las cantantes Carmen España y Asunción Pastor. Anastasio García Maya estaba casado con una artista española, Julia de Isla, y se dedicó a acoger a los artistas españoles que huían de la Guerra Civil, aunque de las memorias de Antonio se desprende la idea de que se aprovechó económicamente de la situación²³⁶.

Carmen Amaya tenía un modo de bailar único que contrastaba fuertemente con el de las mujeres de su época. Muchos han comparado su estilo con el de un hombre por la fuerza y la garra que dejaba entrever en sus bailes. Ella buscaba muchas veces ese comparativo vistiéndose con traje de chaquetilla y pantalón ceñido a la cintura y bailando los palos que tradicionalmente les estaban asignados a estos. Otra característica de la artista fue el virtuosismo de su zapateado, un campo vedado hasta entonces a las mujeres que Carmen Amaya no sólo practicó y dominó, sino que elevó a un nivel superior de dificultad al introducir complejos contratiempos y aumentar la velocidad y la precisión de su ejecución. Su zapateado es ya un referente histórico. Según la opinión de Mariemma: “Carmen no tenía más fuerza, pero sí más nervio que un hombre. Fue un monstruo de la naturaleza en cuanto a ritmo. A partir de ella, el hombre zapateó más, la mujer también”²³⁷.

Antonio, al abandonar tan prematuramente su formación quedó a merced de su intuición, de su gran capacidad de observación y de su talento para integrar

²³⁶Arriazu, Antonio «El Bailarín», 55.

²³⁷Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*, 41.

conocimientos y evolucionar desde el punto de vista estilístico. Por fortuna tenía la facultad de captar rápidamente la esencia de los pasos y los movimientos que veía, y la capacidad de retenerlos y utilizarlos posteriormente de la manera que más le convenía, adaptándolos a su estilo personal. El propio Antonio era consciente de sus habilidades, que intentaba explicar del siguiente modo: “tengo un ojo retratista, como una cámara fotográfica. Me quedo con las cosas que me gustan”²³⁸. Así pues, una persona con estas características receptivas bailando junto a una de las intérpretes más peculiares del siglo XX, como fue Carmen Amaya, tuvo que absorber alguno de sus rasgos más significativos.

No obstante, es imposible determinar con exactitud el tipo y el grado de influencia que la artista pudo tener en la pareja. Únicamente podemos concretar los aspectos comunes del estilo de ambos artistas antes de su llegada a España:

1. Predominio de la libertad expresiva por encima de la técnica.
2. Nervio e ímpetu juvenil: velocidad de ejecución
3. Utilización del zapateado virtuoso como herramienta de composición coreográfica
4. Amplia utilización de las vueltas con quiebro

Antonio siempre demostró una gran libertad expresiva y además fue alumno del gran virtuoso del zapateado flamenco Francisco León, Frasquillo, luego es difícil deducir si existió alguna influencia de Carmen Amaya en alguno de estos aspectos. Si la hubo dudo que fuera más allá de la incorporación de algún patrón rítmico concreto, o de la adopción de la característica subida de ritmo al final de algunas piezas, tal y como lo hacía la genial artista.

Las diferencias entre ambos artistas también son obvias y se pueden comprobar fácilmente a través de las fuentes audiovisuales: el lenguaje estilístico de Carmen Amaya

²³⁸ Arriazu, Antonio *«El Bailarín»*, 60.

es más reducido que el de Antonio y Rosario –ya que únicamente conoce el flamenco–; en consecuencia, sus recursos coreográficos son más sencillos y limitados que los de Los Chavalillos –destacando los marcajes con movimiento de cadera y rodillas, las vueltas con quiebro y el zapateado–; las coreografías de Carmen Amaya se caracterizan por un fuerte contraste entre momentos de calma y explosiones de furia, nervio y velocidad extrema, mientras que en las coreografías de Rosario y Antonio los contrastes son menos marcados, el ímpetu juvenil impregna toda la obra, de principio a fin, con independencia de su velocidad²³⁹. La opinión del bailarín sobre Carmen Amaya fue recogida en sus memorias:

Sólo dominaba, desde luego mejor que nadie, dos bailes: las alegrías –siempre vestida de hombre– y el fandanguillo de Almería. Era una bailaora fabulosa pero limitada²⁴⁰

Se mataba siempre por cambiar y cambiar y cambiar. Pero nunca la aceptaban [...] Sus dos bailes eran realmente geniales, y ella siempre que los bailaba ponía a la gente en pie²⁴¹.

Volviendo al Teatro Maravillas, después de varios meses de compartir escenario juntos, Carmen Amaya emprendió una tournée por las provincias argentinas, quedando Antonio y Rosario como cabeza de cartel cobrando 50 pesos cada uno. Este momento es importante por dos motivos, por pasar a ser primeras figuras y por tener que comenzar su actividad como coreógrafos de danza española. Aunque ya habían coreografiado un cuplé en Francia, ahora el reto era renovar su repertorio, esta vez solos, sin contar con ningún maestro, ni asesor. Rosario lo cuenta de la siguiente manera:

Con una vitrola que me habían regalado nos encerrábamos a escuchar grabaciones de música española y ensayábamos distintos pasos, corrigiéndonos el uno al otro. Todo nos lo montamos solitos, y ya

²³⁹ Como ejemplo de estas afirmaciones puede compararse la coreografía de danza española estilizada *Embrujo del Fandango*, de Carmen Amaya, con *Canasteros de Triana*, de Rosario y Antonio, la cual analizaremos en profundidad más adelante (véase la página 152).

²⁴⁰ Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap. 2.

²⁴¹ Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 56.

seríamos siempre, además, nuestros propios directores coreográficos²⁴².

Se puede deducir de sus palabras la forma en la que aprendieron a coreografiar. De nuevo movidos por la necesidad, utilizaron las únicas dos fuentes que tenían a su disposición: la música española grabada y los pasos o recursos coreográficos de otros bailes. Su proceso creativo, por tanto, era sencillo: subordinar estos a la estructura rítmica y al carácter de la pieza musical seleccionada. Sin conocimientos musicales específicos, fue su innato y profundo sentido de la musicalidad lo que les ayudó a coreografiar de esa manera. Este *modus operandi* determinaría su estilo coreográfico, los caracterizó a lo largo de toda su trayectoria profesional diferenciándolos de otros artistas de su generación. En resumen, en el año 1937 comenzaron intuitivamente a ensayar una fórmula coreográfica cuyos frutos recogieron posteriormente en los años cuarenta y, sobre todo, en los cincuenta.

No sabemos con exactitud cuales fueron sus primeras coreografías ya que no ha quedado constancia de ellas pero el éxito de sus actividades podemos deducirlo de la crítica publicada en el diario *La República* de Buenos Aires el 19 de octubre de 1937:

Ante un público numeroso y entusiasta se realizó en el Teatro Maravillas la función en honor y despedida de la excelente pareja de bailarines españoles “Las Chavalillos Sevillanos”, que terminaron su actuación en esa sala después de ocho meses continuos, en cuyo caso transcurso cosecharon ovaciones calurosas, y lograron prestigiarse en tal forma que se constituyeron en el número central del espectáculo. Con el programa habitual “Los Chavalillos” hicieron su presentación provocando sostenidos aplausos de la sala, cada vez que aparecieron en el tablado [...] El gran temperamento de “Toño” y de “Charito” se puso una vez más en evidencia, mostrándose magnífico en la multiplicidad de matices y de ritmos que caracterizan sus danzas, con el fuego de la juventud y la sensual cadencia de los fraseos como *leit*

²⁴²Salama Benarroch, *Rosario*, 27.

motiv de sus admirables versiones, trasunto del más auténtico españolismo²⁴³.

García Maya les organizó una pequeña compañía y los sacó de gira por las provincias argentinas en diciembre de 1937. Visitaron Córdoba, Rosario, Santa Fe, San Juan, Bahía Blanca, etc²⁴⁴. No se han encontrado referencias de la naturaleza de este espectáculo ni del tipo de compañía que formaron. Lo más frecuente en estos casos es que el espectáculo fuera de variedades y que los chavalillos fueran la cabeza de cartel, pese a que la pareja tenía ya la suficiente madurez artística como para asumir los riesgos de un espectáculo propio.

En cualquier caso, el éxito cosechado les llevó a actuar en Santiago de Chile, más concretamente en el Teatro de la Comedia. En este punto las memorias de Rosario difieren de las de Antonio. Ella asegura que en la gira por Argentina estuvieron acompañados por otros artistas, como por ejemplo Raquel Meller, y que a su vuelta a Buenos Aires ofrecieron su primer recital²⁴⁵. Antonio es más explícito al explicar las giras por Argentina y Chile:

Seguimos con la compañía que nos puso García Maya y llegamos a Santiago de Chile por primera vez. Debutamos en el Teatro La Comedia, y luego fuimos al Municipal a dar recitales. Hicimos todo Chile: Concepción, Temuco, Valparaíso, Viña del Mar. Como siempre, Rosario y yo tuvimos un triunfo enorme²⁴⁶.

La versión de Antonio puede corroborarse en una entrevista de 1939 en la que ambos hacen referencia a dicha gira:

En donde mayores triunfos y emociones tuvimos –dice a su vez Antonio– fue en Chile. Allí trabajamos veinticinco funciones con el mismo conjunto de Carmen Amaya, pero luego dimos nosotros solos

²⁴³ *La república*, Octubre 19, 1937. Recogido en *Ibid.*, 83.

²⁴⁴ Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 57.

²⁴⁵ Salama Benarroch, *Rosario*, 28.

²⁴⁶ Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 57-58.

una, en el mejor teatro de allá, el Municipal, en que obtuvimos un verdadero triunfo. ¡Aquello fue un escándalo!²⁴⁷

Recapitulando, podemos afirmar que la compañía que asistió a Los Chavalillos durante esta gira por las ciudades de Argentina y Chile fue de variedades. Antonio y Rosario no habían alcanzado todavía el estatus artístico suficiente como para que los empresarios asumieran el riesgo de dejarles protagonizar un espectáculo completo en solitario. A pesar de ello, el experimento empresarial en el Teatro Municipal de Chile fue bastante exitoso, a tenor de las referencias que recoge la prensa citada con anterioridad, lo cual les auguraba una excelente carrera en solitario.

El artista también hace referencia a sus actuaciones junto a Raquel Meller, pero no cita a la artista hasta que finalizó la gira por Chile y retornaron a Buenos Aires:

Volvimos a Argentina. Trabajamos con Raquel Meller en un programa en un Teatro de Buenos Aires [...] Se llamaba Grand Splendid. Ella hacía la segunda parte. Rosario y yo cerrábamos la primera parte, que era como un espectáculo de variedades, una actuación tras otra. Nosotros cerrábamos la primera parte con tres bailes²⁴⁸.

Durante la segunda parte, Los Chavalillos volvían a subir al escenario, dentro del espectáculo de Raquel Meller, para dramatizar con su baile el cuplé de *El Relicario* mientras la gran artista lo cantaba²⁴⁹. Posiblemente lo más importante que aprendió Antonio con esta experiencia fue a respetar profundamente la melodía y su carácter dramático.

Este tipo de trabajo le ayudó a profundizar en la relación entre melodía, drama y coreografía. Frente a la forma tradicional de bailar, de zapatear y de coreografiar del flamenco, que está construida sobre los acentos rítmicos característicos de cada palo,

²⁴⁷ Ana Salado Álvarez, «Rosarillo Pérez y su compañero Antonio Ruiz, son dos artistas» (México, 1939), ACDAEA, album nº 7.

²⁴⁸ Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 59.

²⁴⁹ Ibid.

Antonio introdujo en sus obras el patrón melódico como generador del movimiento. Es probable que esta dinámica comenzara a desarrollarla de forma natural mediante estas colaboraciones cupletísticas, en las cuales era imprescindible ceñirse a las modulaciones melódicas de la cantante, a la duración de las frases musicales, a los matices sonoros y dinámicos y también al contenido dramático de la canción. De esta manera alimentó esa sensibilidad especial que lo caracterizaba y que marcó con un sello muy personal sus obras.

Este hecho es importante y no se ha analizado suficientemente. Según mi opinión, los principales artífices del desarrollo de la danza española estilizada mantuvieron una estrecha relación con el cuplé, tal y como puede comprobarse en la trayectoria artística de Antonio y también de Antonia Mercé y Encarnación López. La necesidad de dotar a sus danzas de una ambientación de fondo espacial, emotiva o narrativa, pudo tener su origen en la práctica del cuplé. Por ejemplo, bailar *Córdoba* de Albéniz no era sólo ejecutar una secuencia de movimientos ajustados a una música, sino representar y comunicar las sensaciones de una mujer, recorriendo de noche las calles cordobesas.

Al concluir estas fructíferas temporadas el empresario de conciertos Ernesto de Quesada se fijó en ellos²⁵⁰. Tenían ante sus ojos la posibilidad de cambiar de categoría y dejar las variedades por los recitales de danza. Antonio no dejó pasar esta oportunidad. Buscó pianista por todas las salas de *music hall* y acabó contratando a Silvio Masciarelli y al guitarrista Rafael Solé. Su primer recital de danza españolas tuvo lugar en los primeros días de julio del año 1938, en el Teatro Ateneo de Buenos Aires. Fueron presentados al público por el agregado cultural de la Embajada española, Rafael Duyós. Su espectáculo estaba formado por doce bailes, seis en cada parte, que alternaban con algunos solos de piano y de guitarra –con música de Albéniz, Falla, Granados, Halffter, Tárrega y Turina entre otros–. A su repertorio tradicional añadieron nuevas coreografías de Bretón y Chapí, así como los bailables de *La vida breve* de Falla. Volvieron a cosechar un éxito sin

²⁵⁰Quesada fue el presidente de Conciertos Daniel, empresa que posteriormente pasó a llamarse Hispania Clásica.

precedentes gracias al cual pudieron realizar una gran *tournée* durante los años 1938 y 1939 que les llev  o de gira por Chile, Ecuador, Uruguay, Colombia, Venezuela y Cuba, donde estuvieron tres o cuatro meses²⁵¹.

Esta gira marc  o un salto cualitativo sin precedentes en su trayectoria profesional. Abandonaron la fase anterior de participación en espectáculos de variedades compartidos con otros artistas y se centraron exclusivamente en dar recitales de danza española en los que eran los únicos protagonistas. No fueron los primeros artistas en lograrlo –ya lo habían realizado antes Antonia Mercé y Encarnación López La Argentinita– pero esta fue su primera incursión en el mundo del concierto profesional, lo que implicaba bailar en los principales escenarios de Sudamérica, moverse en círculos más especializados e intelectuales y ser centro de atención de la prensa. La acogida en estas ciudades fue tan espectacular, fue tal la demanda del público, que en todas las etapas se vieron obligados a prolongar la estancia más tiempo del que recogía el contrato inicial, en ocasiones durante meses. Sin embargo, en algunas de ellas tuvieron problemas económicos debido al impago por parte de algunos empresarios de los cuales Antonio no especifica nombres²⁵². Gracias a la prensa tenemos referencias de la naturaleza y la trascendencia de esta gira para Los Chavalillos, como se comprobaría continuación.

La primea etapa del viaje fuera de Argentina fue Chile, donde actuaron en el Teatro Municipal de Santiago. De ahí pasaron a Uruguay, al Auditorio Sodre de Montevideo, donde debutaron el 6 de julio de 1938. Un artículo de prensa previo al estreno nos brinda la posibilidad de reconstruir su primer programa y de conocer con mayor detalle el repertorio de Antonio y Rosario²⁵³:

²⁵¹Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 56–66; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 62–70; Salama Benarroch, *Rosario*, 28.

²⁵²Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 66.

²⁵³Laura Saverán, «“Los Chavalillos Sevillanos” mañana debutar  n en el Sodre» (Montevideo, julio 4, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978–12.

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	
<i>Danza V</i>	E. Granados	Antigua coreografía
<i>Leyenda del beso</i>	Soutullo y Vert	Antigua coreografía
<i>Alegrías</i>	Popular	Antigua coreografía
<i>Danza de la vida breve</i>	M. de Falla	Nueva coreografía
<i>Rondeña gitana</i>	Silvera	Antigua coreografía
<i>Sevilla</i>	I. Albéniz	Antigua coreografía
<i>La boda de Luis Alonso</i>	J. Jiménez	Antigua coreografía
“Danza del fuego fatuo” de <i>El amor brujo</i>	M. de Falla	Antigua coreografía
<i>Jota de La Dolores</i>	T. Bretón	Nueva coreografía
<i>La Revoltosa</i>	R. Chapí	Nueva coreografía
<i>El relicario</i>	J. Padilla	Antigua coreografía

Según recoge este artículo de Laura Saverán, la última pieza del espectáculo era *El relicario*, obra que posiblemente incorporaran a su repertorio tras dramatizarla para Raquel Meller. De hecho, las fotografías de Los Chavalillos que acompañan el reportaje muestran referencias bastante explícitas a la gran cupletista y a su creación²⁵⁴. Si observamos con detenimiento las dos fotografías de la izquierda, podremos comprobar que Antonio aparece ataviado con sombrero cordobés y un capote que ofrece a Rosario para que lo “pise con garbo”. En la imagen de la derecha, El bailarín se ha despojado ya del sombrero y del capote, un recurso coreográfico que incluyó frecuentemente a lo largo de toda su carrera profesional en la salida a escena y presentación ante el público, tal y como tendremos oportunidad de comprobar más adelante.

²⁵⁴Véase la Figura 6 en la página 103.



Figura 6: Reportaje de Laura Saverán. Montevideo, 1938. ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12

Otro dato sorprendente de estas fotografías es que Rosario aparece ataviada con una reproducción prácticamente literal del traje que Raquel Meller utilizaba en sus creaciones de *El Relicario*, el cual fue retratado en el cuadro que Carlos Vázquez dedicó a la cupletista:



Figura 7: *El relicario* (1929), óleo de Carlos Vázquez.

Esta imitación no es de extrañar, según refleja el propio Antonio en sus memorias: “Yo tenía y he tenido siempre mucha admiración por los artistas que han sido famosos. Me gustaba mucho Raquel y la he imitado en momentos”²⁵⁵.

²⁵⁵ Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 60.

En cuanto al artículo se refiere, hay que señalar que también hace referencia a la trayectoria profesional de los artistas y expone sus obras más destacadas con un lenguaje muy literario, algo idealizado e impreciso en cuanto a planteamientos técnicos se refiere. En él se afirma que el estilo de la pareja se aleja del “primitivismo gitano”, y señala como mejor pieza la de Granados. Este hecho es significativo, ya que implica que lo más destacado de su programa no sería ni el folclore, ni el flamenco, sino una incipiente danza española estilizada²⁵⁶ En cuanto a la interpretación se refiere, el artículo describe su “sobrehumana ardentía”, una de las características definitorias de su estilo que pasará a ser una constante a lo largo de su carrera –tal y como podremos ir comprobando a lo largo del trabajo–, unas veces descrito como ardor, otras como vigor, o bien como ímpetu juvenil de la pareja:

Una vez más el arte español se ennoblece y surge del tablado al escenario más consagratorio [...] Pareja de “bailaores” se anuncia con traicionera modestia [...] A su rico rabel extraen nobles sonoridades, evadidas del silvestre primitivismo gitano; no obstante que éste sea el soplo que agite la llama alada en la lozanía de su carne morena.

De lo más “cañí” de un alegre fandanguillo, en la que la picardía de los chisperos asume personería estética, realizan una digna y noble exhibición de cierto aspecto del alma racial.

Por soleares los niños se elevan en jerarquía. Hay mucho de personal en ella faena. Y por momentos una sobrehumana ardentía quiebra el ritmo. Así, semejan dos aves paralizadas en el espacio.

Pero es con Granados cuando los chavalillos se muestran consubstanciados con el sentido trágico del alma española²⁵⁷.

Al día siguiente la prensa recogía la crítica del espectáculo, donde se reflejaba el éxito obtenido por la pareja en su presentación ante el público uruguayo, y se insistía en

²⁵⁶Intuimos que hace referencia a la *Danza V*, ya que no hay noticia sobre otra coreografía de este autor en su repertorio.

²⁵⁷Ibid.

ubicarlos artísticamente dentro del mundo de la danza española. Lo interesante de este aspecto es que intenta aclarar que son auténticos profesionales que no siguen ni la línea de Antonia Mercé, ni la de La Argentinita –ni tan clásicos, ni tan costumbristas–. A falta de calificativos y etiquetas estilísticas para clasificarlos –puesto que la danza española estilizada que abanderan está todavía en pañales–, los define simplemente como “algo nuevo, pero muy valioso”, y estilísticamente los sitúa a medio camino entre ambas artistas, haciendo especial hincapié en su gran capacidad expresiva:

Hace tiempo que no asistíamos a una velada de arte –hablamos de la danza– como la que nos ofrecieron ayer en el Estudio Auditorio los “Chavalillos sevillanos”, jóvenes artistas que se presentaron ayer por vez primera ante el público de Montevideo.

El baile español, el que se realiza de acuerdo con orientaciones artísticas serias y con la imprescindible vocación que se necesita –puesto que a la danza española “hay que llevarla en la sangre” como dice el refrán– tiene actualmente muy pocos intérpretes legítimos, a pesar de que abundan los mediocres con pretensiones de grandes figuras.

Los dos polos, así puede decirse, que existían en la actualidad eran Antonia Mercé “La Argentina” –que había sacado del baile español los elementos para crear un arte personal– y “La Argentinita” (Encarnación López) que es la artista a quien hemos visto bailar de mejor forma el baile típicamente español, con sus arranques pasionales, su ritmo que es a veces risa y a veces llanto, alegría o tristeza, a través de las expresiones tan diferentes de una jota o de una zambra, de unas bulerías o unas alegrías.

Ahora se nos presentan como algo diferente, pero muy valioso, los “Chavalillos sevillanos” Rosario Pérez y Antonio Ruiz. Podría decirse que han complementado en forma maravillosa lo típico y lo sencillo con las danzas de un carácter más serio, como lo demuestra la diferencia que existe entre las diversas danzas populares que ayer bailaron los mencionados artistas, y la “Danza del Fuego Fatuo” , de Falla, o la “Jota

de La Dolores” y la “Danza de la Vida Breve” o la “Danza del Molinero”, de “El Sombrero de Tres Picos”, del mismo autor.

Los “Chavalillos” poseen un estilo propio. Dan humanidad y expresión a cada movimiento, constituyendo un ritmo perfecto. No hay en ellas afectación, ni amaneramiento, ni la frialdad de quien baila mecánicamente. Sienten la danza y la interpretan, mostrando, a la vez que un fuerte temperamento, una cultura y un abundante bagaje de conocimientos en lo que al baile se refiere²⁵⁸.

Tras el éxito del primer programa, Rosario y Antonio volvieron a presentar un nuevo repertorio al público de Montevideo que también ha podido ser reconstruido gracias a la prensa²⁵⁹:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	
<i>Danza V</i>	E. Granados	Primer programa
<i>Leyenda del beso</i>	Soutullo y Vert	Primer programa
<i>La boda de Luis Alonso</i>	J. Jiménez	Primer programa
“Danza del fuego” de <i>El amor brujo</i>	M. de Falla	Primer programa
“Jota” de <i>La Dolores</i>	T. Bretón	Primer programa
<i>La Revoltosa</i>	R. Chapí	Primer programa
<i>El relicario</i>	J. Padilla	Primer programa
<i>Alegrías</i>	Popular	Primer programa
<i>Bolero</i>	Ravel	Segundo programa
<i>Serenata española</i>	J. Malats	Segundo programa
<i>Herencia Gitana</i>	J. Mostazo	Segundo programa

De Uruguay pasaron a Chile y, a finales de agosto, concretamente el 30 de agosto de 1938, debutaron en el Teatro Municipal de Lima. Según recoge el diario *El Comercio*,

²⁵⁸ERRE, «Con gran éxito debutaron ayer los “Chavalillos Sevillanos”. El notable estilo de los jóvenes artistas admira y sorprende» (Montevideo, julio 6, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/20.

²⁵⁹«Segundo recital de los “Chavalillos Sevillanos”» (Montevideo, julio 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/02.

el éxito volvió a ser rotundo: “El público aplaudió calurosa y cordialmente a los dos jóvenes artistas andaluces y premió muy merecidamente su exquisita actuación”²⁶⁰. En la crónica del espectáculo no se encuentran descripciones técnicas sobre el estilo coreográfico de Antonio y Rosario –simplemente algunas referencias cargadas de tópicos sobre la danza andaluza–, pero se hace especial hincapié en destacar el gran alcance expresivo de la pareja, una expresividad considerada sincera e innata:

No se parecen a nadie los “Chavalillos sevillanos”, a quienes ayer en el Teatro Municipal vimos por primera vez [...] En particular los “Chavalillos Sevillanos” interpretan las danzas de Andalucía, recorriendo toda la gama multicolor y sonora del arte “flamenco” con la más completa pureza y la elegancia más severa. El misticismo gitano, la gracia fina, el salero de la sal más brillante, todo el temperamento netamente andaluz, surgen esplendentes y vigorosos, con notable sentido artístico.

[...] Y es que Antonio Ruiz y Rosario Pérez bailan con el fervor y la emoción que el baile netamente español requiere, bailan con el alma, sintiendo honda y realmente lo que interpretan y lo que ejecutan sobre los tablados. La danza española en general es aquello: sentimiento anímico, fuerza de alma, riqueza temperamental. Y de modo especial, la danza propia de Andalucía, en la que bulle el genio de la raza como en ninguna otra con todo su impulso natural y su pura esencia.

[...] Hay en sus bailes esa exquisita muestra de arte puro que sólo pueden dar quienes sienten plenamente aquello que interpretan y ejecutan y, mas propiamente hablando, que es nota característica de quienes vinieron al mundo trayendo por sí mismos una verdadera herencia de arte. Rosario Pérez y Antonio Ruiz bailan como si estuvieran jugando, sin esfuerzo alguno, con la gracia natural de quienes no han tenido que aprender los movimientos de cada danza, porque los han traído consigo, los recibieron con la vida, nacieron con ese patrimonio de riqueza espiritual [...] Los “Chavalillos sevillanos” no han precisado de maestros para bailar. Su perfección, su maestría,

²⁶⁰LI, «Los “Chavalillos Sevillanos” debutaron ayer en el Municipal», *El Comercio* (Lima, agosto 31, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/037.

viene de ellos mismos que nacieron artistas y vinieron al mundo trayendo el fulgor de la chispa divina del Arte. Por eso es que sus danzas conmueven y dejan en quienes les ven bailar esa impresión que sólo suscita lo auténtico [...] Ambos han llegado al más alto grado de compenetración espiritual, de intimidad estética, completándose armoniosamente como el color y el sonido en el aire²⁶¹.

En el Teatro Municipal de Lima también presentaron dos programas distintos, entre el 30 de agosto y el 3 de septiembre, que han podido ser reconstruidos en su totalidad gracias a la prensa. El primer programa fue publicado el 1 de septiembre tal y como se muestra en la siguiente tabla²⁶²:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
<i>Danza de la Pastora</i>	E. Halffter	Piano: S. Masciarelli
<i>Danza V</i>	E. Granados	Chavalillos
<i>Rapsodia Uruguaya</i>	A. Barrios	Guitarra: R. Solé
<i>Herencia Gitana</i>	J. Mostazo	Chavalillos
<i>Asturias</i>	I. Albéniz	Piano: S. Masciarelli
<i>Granada</i>	I. Albéniz	Chavalillos
<i>Capricho español</i>	L. Elorreaga	Guitarra: R. Solé
<i>La Revoltosa</i>	R. Chapí	Chavalillos
<i>Malagueña</i>	E. Lecuona	Piano: S. Masciarelli
<i>Serenata Española</i>	J. Malats	Chavalillos
<i>Gitana</i>	Silveira	Guitarra: R. Solé
<i>Danza del Molinero (farruca)</i>	M. de Falla	Antonio Ruiz
<i>Danza romántica</i>	J. Turina	Piano: S. Masciarelli
<i>Canasteros de Triana</i>	M. García Matos	Chavalillos
<i>Jota al estilo de Falla</i>	R. Solé	Guitarra: R. Solé

²⁶¹ Ibid.

²⁶² «Teatros y Artistas» (Lima, septiembre 1, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/049.

<i>El relicario</i>	J. Padilla	Antigua coreografía
---------------------	------------	---------------------

El segundo programa, en el que se les anuncia bajo el sobrenombre de “Aristócratas de la danza” y “Estampas vivientes de Romero de Torres”, fue publicado en portada el 2 de septiembre de 1938 en el diario *La Prensa*²⁶³, tal y como se expone en la siguiente tabla:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
<i>Miramar</i>	J. Turina	Piano: S. Masciarelli
<i>Sevilla</i>	I. Albéniz	Chavalillos
<i>Danza V</i>	E. Granados	Guitarra: R. Solé
<i>Granada</i>	I. Albéniz	Chavalillos
<i>Cádiz</i>	I. Albéniz	Piano: S. Masciarelli
<i>Canasteros de Triana</i>	M. García Matos	Chavalillos
<i>Gitana</i>	Silveira	Guitarra: R. Solé
<i>Danza de la vida breve</i>	M. de Falla	Chavalillos
<i>Danza de la gitana</i>	E. Halffter	Piano: S. Masciarelli
<i>Danza ritual del fuego</i>	M. de Falla	Chavalillos
<i>Danza de la pastora</i>	E. Halffter	Piano: S. Masciarelli
<i>Jota de La Dolores</i>	T. Bretón	Chavalillos
<i>Recuerdos de la Alhambra</i>	F. Tárrega	Guitarra: R. Solé
<i>Rondeña gitana</i>	Silvera	Chavalillos
<i>Orgía</i>	J. Turina	Piano: S. Masciarelli
<i>Alegrías</i>	Popular	Chavalillos
<i>Jota al estilo de Falla</i>	R. Solé	Guitarra: R. Solé
<i>La Revoltosa</i>	R. Chapí	Chavalillos

²⁶³ «Los Chavalillos confirmaron su fama al debutar anoche en El Edén con éxito rotundo» (Santiago de Guayaquil, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/045.

<i>Asturias</i>	I. Albéniz	Piano: S. Masciarelli
<i>El relicario</i>	J. Padilla	Chavalillos

La siguiente etapa reseñable del tour fue Ecuador, donde actuaron a finales de octubre de 1938 en el Teatro Bolívar de Quito y en la Sala El Edén de Santiago de Guayaquil. Las reseñas de los espectáculos destacaron sus interpretaciones de la *Danza V*, *La boda de Luis Alonso*, *Por Alegrías*, *El relicario*, *Los Claveles* y la *Danza ritual del fuego*²⁶⁴.

De Ecuador pasaron a Colombia, donde bailaron en el Teatro Colón, el cual no tuvo siempre la afluencia de público esperada, según refleja Camilo Pardo en el diario *El Tiempo*:

Nos han traído ahora los “Chavalillos sevillanos” un espléndido mensaje artístico de la raza madre, que la gran mayoría del público no ha querido todavía recibir [...] Qué sucede en Bogotá, que el público no se apresura a colmar el teatro en donde trabajan los “Chavalillos”? Será acaso que el cine ha corrompido tanto el gusto artístico que no comprende un espectáculo de categoría? No puede ser [...] Pudiera ser que los precios fueron elevados pero el espectáculo se merece un desembolso mayor, pues bien lo vale²⁶⁵.

Desde Bogotá realizaron un pequeño tour por las ciudades más relevantes del país –Cali, Medellín, Barranquilla y Cartagena de Indias– para acabar pasando a Venezuela, en cuya capital debutaron en el Teatro Municipal San Pablo. La crítica elogió su espectáculo –concretamente los números *Herencia Gitana*, *La revoltosa*, *Serenata Española*, *La leyenda del beso*, *Viva Cádiz*, *La boda de Luis Alonso*, *El relicario* y la *Jota de La Dolores*– y dejó constancia del éxito de la pareja:

²⁶⁴ «Los Chavalillos confirmaron su fama al debutar anoche en el Bolívar con feliz éxito», *El Comercio* (Quito, octubre 30, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/068; «Los Chavalillos confirmaron su fama al debutar anoche en El Edén con éxito rotundo», ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/069.

²⁶⁵ Camilo Pardo, «De arte supremo es el baile de la pareja de Chavalillos», *El Tiempo* (Bogotá, noviembre 23, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/073.

Una veintena de números integraban el nutrido programa de esta primera presentación de los chavales españoles, quienes desde su interpretación inicial se llevaron de calle al escogido concurso, que ya luego deseaba, con vivas demostraciones de júbilo, se prolongara indefinidamente la función²⁶⁶.

Durante esta gira, Antonio y Rosario se acostumbraron a regalarle al público la interpretación de alguna danza popular tradicional del país. De este modo ampliaron su repertorio con marineras, guainos, resbalosas, jaranas, bambucos, etc²⁶⁷. Quedaría por estudiar si lo que Masciarelli tocaba para estas ocasiones era una traslación literal al piano de la fuente folclórica original, o bien, una obra clásica para piano compuesta con reelaboración de material folclórico. Y del mismo modo, si Los chavalillos bailaban una danza folclórica tal cual la habían aprendido, o bien, creaban una nueva coreografía con los recursos folclóricos que habían aprendido. La diferencia es importante, ya que en el primer caso, podríamos considerar que estaban bailando folclore con ciertas licencias musicales y espaciales –subiéndolo a un escenario, es decir, teatralizándolo–, pero en el segundo caso, estaríamos ante un ejemplo de estilización folclórica: ámbito teatral, música clásica, y creación de una nueva coreografía de inspiración folclórica. Según su grado de depuración técnica sería más o menos claro a la vista del público y podría llevar a confusiones terminológicas a la hora de denominarlo. En cualquier caso, pese a haberse consolidado profesionalmente en Sudamérica, Rosario y Antonio, siguieron creciendo dejándose llevar por su espíritu inicial de aprendizaje –observar, asimilar e integrar todo lo novedoso que el mundo de la danza les ofreciera– y de su facilidad para conectar con el público.

Desde Venezuela pasaron a Cuba, concretamente al Teatro Nacional de La Habana. Una vez allí, la madre de Rosario envió al representante Vives a que buscara trabajo en Nueva York, pero sólo consiguió un contrato para trabajar en el restaurante español El Chico que fue declinado. Desde La Habana viajaron a México para bailar en la

²⁶⁶C. F., «Debut de los “Chavalillos Sevillanos”» (Caracas, 1938), ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-12/083.

²⁶⁷Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 64.

sala de fiestas El Patio, de Vicente Miranda. En su presentación, la prensa hizo especial hincapié en aclarar los estilos de danza que trabajaban y su forma de abordarlos:

Bailan de tres diferentes estilos, pero dentro de un solo y único género: el español. Y estos son el clásico, el gitano y el regional. Para ello son exigentísimos. Música, trajes, ambiente, y sobre todo, el baile en sí, han de ser copia fiel de la danza que se ejecuta. Se atienen hasta en el mínimo detalle a la región y baile originales, y si no es creación –que eso ya es otra cosa– no modifican ni varían, sino reproducen y copian, de los grandes artistas de otros tiempos. Por ejemplo, en *La Revoltosa*, la zarzuela madrileña, hacen de ella una estampa, en que mímica, trajes y hasta expresión, son los propios y genuinos de los “chulos” de Madrid²⁶⁸.

Este artículo muestra que en México todavía no se tenía noción de estar asistiendo a la creación de un cuarto estilo dentro de la danza española. Las referencias a los estilos son claras y tópicas: por regional está claro que se hace referencia al folclore; por gitano, al flamenco y dentro de “clásico” se insertarían las danzas pertenecientes a la escuela bolera y aquellas coreografiadas sobre música “clásica”²⁶⁹. Por otra parte, según se afirma en el artículo, el tratamiento que la pareja hace del folclore desde el punto de vista coreográfico es bastante respetuoso con las fuentes originales cuando la coreografía no es de nueva creación, lo cual no resuelve la duda sobre la naturaleza de las danzas folclóricas que interpretaba la pareja, más bien podría deducirse que en su repertorio tenían cabida los dos tratamientos. El ejemplo que aparece sobre la obra de Chapí como si fuera una auténtica danza folclórica madrileña nos muestra hasta qué punto las clasificaciones terminológicas de esta época pueden ser confusas y llevar a errores, porque obviamente esta obra reelabora material folclórico, no es folclore en sí mismo, y por tanto, en este caso concreto, habría que clasificarla dentro del campo de la estilización.

²⁶⁸Salado Álvarez, «Rosarillo Pérez y su compañero Antonio Ruiz, son dos artistas», ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-7.

²⁶⁹Hasta que el género se estabilizó y Mariemma difundió el término “danza española estilizada”, fue bastante frecuente encontrar las danzas pertenecientes a este incipiente estilo bajo la denominación de “clásicas”.

El artículo también nos aporta información respecto a la organización y el tiempo de ensayos de la pareja en este periodo de su andadura profesional, desconocida hasta el momento:

¡Si hasta los ensayos nos causan emoción y placer, figúrese! Lo hemos de practicar dos horas diarias, y jamás, a menos que estemos muy “malos de enfermedad”, hemos faltado a ellos. ¿Ustedes saben qué deleite, qué voluptuosidad, encuentra el artista en perfeccionarse, en crear, en ejercitar su arte y en sentir después que emociona a un público, que le conmueve y le hace partícipe de su arte?²⁷⁰.

En México trabajaron ocho meses entre 1938 y 1939, aunque su estancia en el país se prolongó más de lo esperado porque Rosario contrajo matrimonio con el pianista Silvio Masciarelli y quedó embarazada, por lo que se vieron obligados a suspender las actuaciones al octavo mes de gestación. Antonio aprovechó ese tiempo para impartir clases de danza, fundamentalmente a bailarines profesionales –como Roberto Iglesias– y a artistas mexicanos. También para aprender inglés, un idioma que consideraba imprescindible para cumplir su sueño de triunfar en Estados Unidos²⁷¹.

Este período fue muy grato para el bailarín porque gracias a El Patio pudo relacionarse con estrellas de Hollywood y personalidades del espectáculo por las que sentía gran admiración. Más que los artistas en concreto, sentía atracción por el *glamour* y el estatus social en el que se desenvolvían. Sus recuerdos están cargados de nostalgia:

Tuvimos la oportunidad de que nos cantara Pedro Vargas, muchas veces saliendo al escenario. Con Agustín Lara bailamos *Granada*, *Madrid* y todas esas canciones del maestro Lara. Fueron noches memorables, verdaderamente increíbles²⁷².

²⁷⁰Salado Álvarez, «Rosarillo Pérez y su compañero Antonio Ruiz, son dos artistas», ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-7.

²⁷¹Salama Benarroch, *Rosario*, 28; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 73.

²⁷²Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 70-71.

Una muestra del círculo de amistades que frecuentaron durante su estancia en México fueron los testigos de la boda de Rosario: el cantante Pedro Vargas y el actor Mario Moreno, Cantinflas.

Por su parte, Rosario se dedicó a asistir cotidianamente durante dos semanas al Teatro Bellas Artes de México, donde bailaba Encarnación López La Argentinita:

Nada más verla, le dije a mi marido: “Silvio, este es el baile que yo quiero hacer”. Todo en ella tenía una gracia y una elegancia extraordinarias: la voz, sus brazos, sus pies, y su forma de caminar; y, además, lo bailaba todo. El ejemplo de su arte fue para mí una guía artística sin igual²⁷³.

Quizás se deba a la influencia de Encarnación López el hecho de que Rosario, tal y como refleja la prensa, hiciera gala de un estilo más tradicional que el de Antonio, siempre innovador y abierto al influjo de la vanguardia estética. Por ello el trabajo en conjunto de estos dos artistas daba unos resultados tan sorprendentes, manteniendo el equilibrio entre la técnica y la tradición, entre el virtuosismo y el folclorismo.

En una de las actuaciones en El Patio los vio bailar el representante Marcel Ventura, quien les preguntó si querrían trabajar en Estados Unidos. Ante la respuesta afirmativa de los chavalillos escribió una carta al director del lujoso hotel Waldorf Astoria de Nueva York, Lucius Bloom, para que viniera a México a conocer a la pareja, cosa que finalmente no ocurrió. También los recomendó a Joe Schenk, presidente de la Twentieth Century Fox. Algunas fuentes biográficas de Antonio difieren en este punto, por ejemplo, Elsa Brunelleschi afirma que fue Joe Schenk quien, en un viaje por México quedó impresionado por la actuación de Los chavalillos en El Patio y escribió al director del Waldorf²⁷⁴.

²⁷³Salama Benarroch, *Rosario*, 29.

²⁷⁴Las memorias de Rosario tampoco aportan mucha luz, mas bien lo contrario, ya que la artista sostiene que quien los estuvo viendo fue uno de los hermanos Mayer, de la Metro Goldwin Mayer. Ibid.; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 72.

Cuando estuvieron a punto para renovar sus actividades, Marcel Ventura les consiguió un contrato para actuar en Río de Janeiro. Sin embargo, antes de marchar hacia Brasil, pararon tres días en Nueva York para actuar ante el director del Waldorf Astoria. La aventura fue todo un éxito y los chavalillos lograron un contrato para bailar en el hotel una vez que hubieran cumplido con sus compromisos en Brasil.

Una vez en Río de Janeiro estuvieron bailando en el Casino Copacabana. Allí tuvieron la suerte de que los viera bailar Arturo Toscanini, y de que los lanzara a la prensa internacional definiéndolos como “el alma de España”. Otra de las grandes personalidades que tuvieron la ocasión de conocer durante su estancia en el Casino fue la del famoso coreógrafo Léonide Massine, quien se encontraba en la ciudad de *tourneé* con su Ballet Russe de Monte Carlo. Según afirma Frederic Majer, una noche en el *backstage* Massine les dedicó las siguientes palabras: “[Rosario] you are a small edition of the Argentinita and you, Antonio, are Spain's Nijinsky”²⁷⁵. El mismo Majer relata la profunda impresión que causó en Antonio esta comparación, quien inmediatamente compró libros sobre Nijinsky y los Ballets Russes de los que apenas conocía nada. El éxito de Los Chavalillos fue tal que las tres semanas de actuaciones que estipulaba el contrato tuvieron que ser prorrogadas a dieciséis, aunque Antonio asegura en sus memorias que fueron nueve meses²⁷⁶.

En conclusión, aunque tuvieron que volver temporalmente a las salas de fiestas por motivos económicos, los chavalillos demostraron que tenían las cualidades artísticas necesarias para sostener ellos solos un espectáculo. Su categoría como bailarines profesionales de danza española quedó constatada.

En esta etapa consiguieron compartir escenario con grandes personalidades del mundo del espectáculo –Raquel Meller, Cantinflas, Agustín Lara, Pedro Vargas, etc.– y acudieron a espectáculos de grandes artistas como La Argentinita. En su afán de superación seguirán aprendiendo de todos ellos, no sólo a nivel coreográfico, sino en

²⁷⁵Citado en Frederic Majer, «Los Chavalillos Sevillanos», *Dance* (Mayo 1941): 14.

²⁷⁶*Ibid.*; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 73.

cuanto a formas de estar en un escenario, de gestionar un espectáculo o de comportarse ante un público se refiere.

Su repertorio continuó creciendo y ganando en variedad, por dos razones. La primera, por incorporar al menos una danza folclórica de cada país que fueron visitando; la segunda, por incorporar nuevas coreografías que no pertenecían ni al flamenco, ni al folclore, sino a una incipiente danza española estilizada creada sobre las obras de Falla, Chapí y Bretón, a la que recurren por necesidades prácticas.

El método coreográfico de Antonio y Rosario siguió siendo intuitivo y, al margen de algunos cuplés nuevos, comenzaron a centrarse en la música clásica española, a cuya melodía supeditaron sus conocimientos. Acostumbrados al cuplé, es muy probable que coreografiaran respetando el carácter dramático o emotivo de pieza musical, como sin duda alguna harían una década después. Con ello lograban que cada baile respondiera a un estado anímico diferente, o que sugiriera alguna ambientación, o directamente incluyera alguna escena que diera pie a la danza. El resultado de todo ello fue una gran variedad coreográfica, que unida a la gran variedad de estilos que conocían les aseguraba un recital de danza españolas heterogéneo y entretenido. Si a esto sumamos su reconocida excelencia artística, no es de extrañar que tuvieran que prolongar sus representaciones.

En esta etapa consiguieron el reconocimiento del público de diferentes países sudamericanos y centroamericanos, lo que les abriría las puertas de Norteamérica y les permitiría poder alcanzar su sueño.

4. EL SUEÑO AMERICANO. APOTEOSIS ARTÍSTICA EN NUEVA YORK, 1940-1949

A pesar de todas las experiencias vividas anteriormente, al llegar a EEUU, Antonio y Rosario tienen que comenzar de cero para conquistar los escenarios americanos desde su base: las salas de *music hall*. Será la última vez que recurran a ello porque en este periodo van a alcanzar la apoteosis artística en el mundo de danza española y con ello un estatus profesional elevado y una capacidad de autonomía irreversible.

En este apartado se analizarán sus actividades en los *night clubs*, sus participaciones en Hollywood y en Broadway, su independencia como empresarios y su integración en los circuitos cultos y especializados de los recitales de danza.

La información se ha obtenido principalmente del estudio de la hemerografía americana, la cual ha sido contrastada con la difusa información de las memorias de Antonio y de Rosario, y el análisis coreográfico de las fuentes audiovisuales conservadas.

4.1 De los *night-clubs* al concierto

Cuando nuestros artistas llegaron a la tierra de las oportunidades la coyuntura económica del país era muy favorable, ya que durante el mandato intervencionista de su carismático presidente Franklin D. Roosevelt, se supo sacar beneficio a la neutralidad y posterior participación en la II Guerra Mundial.

Según expone Milagros Martínez de Sas en su libro *El mundo de los bloques*²⁷⁷, el *New Deal* fue un programa económico y social puesto en marcha por Roosevelt en 1940 –en un momento en el que el país necesitaba absorber una masa de aproximadamente

²⁷⁷Milagros Martínez de Sas, *El mundo de los bloques* (Madrid: Anaya, 1989).

nueve millones de personas sin empleo– que incluía las ideas keynesianas sobre nuevos conceptos económicos y reformas sociales, entendiendo que el mundo capitalista se hundiría si no se procedía a un reparto considerable de los beneficios que iban acumulándose en las manos de unos pocos, en un intento por incrementar el optimismo y devolver la confianza a los estadounidenses²⁷⁸.

Desde 1940 a 1945, el continente europeo quedó devastado por la guerra más catastrófica de su historia. Las pérdidas que provocó, humanas y económicas, alcanzaron unas cotas hasta entonces desconocidas. Desaparecieron más de 50 millones de seres humanos y el número de heridos y desarraigados sobrepasó al de los desaparecidos. A la ruina económica incalculable hay que añadir la ruina moral y la crisis de conciencia, ya que la guerra significó el desprecio de los derechos humanos, el empleo de la tortura y la represión, el exterminio de millones de personas, el fanatismo y la destrucción en todos los órdenes. Las Conferencias de Yalta en febrero y la de Postdam en junio de 1945, ambas presididas por Roosevelt, Churchill y Stalin, decidieron tanto el destino de Alemania, como la reorganización del futuro de Europa y el reparto del mundo. Este reparto se puso de manifiesto en Postdam, cuando Truman, nuevo presidente estadounidense tras la muerte de Roosevelt, hizo uso de la fuerza que le daba poseer la bomba atómica y adoptó posturas intransigentes frente a Stalin²⁷⁹.

La reconstrucción de Europa occidental, permitió a los Estados Unidos imponerse definitivamente en la política mundial como defensor de lo que desde entonces se llamó el “mundo libre” de las democracias occidentales. Por su lado, la URSS, levantándose de las ruinas de la guerra con un esfuerzo sobrehumano, le disputaría la primacía. Por otra parte, el final de la guerra también supuso la iniciación de un nuevo estilo de vida conocido como *american way of life*, que los Estados Unidos, líder y primera potencia, difundiría en el mundo occidental. A la creación y posterior arraigo de esa forma de vida contribuyeron los adelantos tecnológicos, las negociaciones entre los sindicatos y las

²⁷⁸Ibid., 4–20.

²⁷⁹Ibid.

asociaciones patronales, sustentando la idea de que para mantener la situación de mejoramiento salarial y de cobertura social, era necesario acrecentar la producción y, de forma paralela, el consumo, para que se pudiese absorber todo lo fabricado. Para ello se utilizaron dos elementos: en primer lugar, la publicidad, nuevas técnicas publicitarias presentaban los productos no solo de forma atractiva, sino convirtiéndolos en indispensables; y en segundo lugar, llevando a cabo una disminución en la calidad de los productos. Tras el fomento del consumo exagerado, se ocultaba el mensaje de que vivir es consumir, y de que todo se puede comprar y vender, desde la cultura al deporte, y por supuesto las noticias; se impone la ostentación de la riqueza y la grandiosidad. El nuevo estilo de vida americano incluía un importante cambio en los valores, en cuya nueva escala primaba el éxito económico, la abundancia de bienes y la búsqueda del máximo bienestar²⁸⁰.

No obstante, los efectos de la Segunda Guerra Mundial seguían propiciando un ambiente de gran tensión. A lo largo de 1946 volvieron a oírse voces de alarma porque los vencedores no se entendían, situación que se agudizó en 1947, año que marcó la ruptura definitiva entre los aliados. Churchill había sido el primero en hablar de una cortina de hierro que se abatía sobre Europa, dividiéndola en dos. Fue en ese contexto, cuando el periodista americano Walter Lippmann creó el concepto de “guerra fría”, que definía la situación y consumaba la ruptura definitiva. El concepto hizo fortuna, y entró a formar parte del vocabulario de las relaciones internacionales para designar el enfrentamiento de las dos superpotencias. La política norteamericana se concentró en la contención del comunismo de forma vigilante, sistemática y firme. Los ingredientes de esta política fueron fundamentalmente la denominada Doctrina Truman y su complemento, el Plan Marshall, la ayuda para rehacer la economía europea a cambio de la contención del comunismo. Dicho Plan se aplicó entre 1948 y 1952 y aportó casi 13.000 millones de dólares, de los que unos 9.000 fueron a fondo perdido. Pero no fue una ayuda ni gratuita ni altruista. Por una parte, sirvió a los intereses económicos americanos, pues era la forma de superar el bache de sus exportaciones, frenadas por la

²⁸⁰ Ibid., 4-25.

ruina de los mercados, y por otra, completó la política de contención del comunismo en la medida en que se tuvo que alejar del poder a los partidos comunistas. Europa occidental tuvo que reconocer la hegemonía de los Estados Unidos en las cuestiones militares quedando implicada en la Guerra Fría, pero fue en la propia Norteamérica donde, ante el endurecimiento soviético, se generalizó el anticomunismo de manera más drástica. La persecución política, puso en evidencia la debilidad de las libertades democráticas en el clima de Guerra Fría, y fue el senador McCarthy quien inició lo que, con otra expresión de la época, se denominó “la caza de brujas”, por la que fueron perseguidos o reprimidos, tanto comunistas como simpatizantes o sospechosos, apartando de la vida pública a políticos, intelectuales, científicos, artistas de cine y teatro, y a todos aquellos que hubieran tenido relación con partidos de orientación izquierdista o con el movimiento sindical de Estados Unidos. Entre los perseguidos obligados a exiliarse o inhabilitados, cabría destacar a Abraham Polansky, Charles Chaplin, Orson Welles, Bertold Brecht y Arthur Miller, por mencionar a algunos de los más significativos.

En cuanto al mundo escénico se refiere, los espectáculos de entretenimiento y los artísticos fueron beneficiarios directos de la coyuntura económica alcista y, dentro de ellos, especialmente la danza, que vivió una época de especial efervescencia. El giro político a la derecha que experimentó el país en esos años propició el auge de las danzas étnicas, de entre las cuales la española era la más popular. La *modern dance* fue relegada a un terreno *underground* por su vinculación política a la izquierda y buena parte de la infraestructura que desarrolló o conquistó durante los años treinta fue ocupada por la danza étnica, mucho más cómoda de auspiciar, ya que no generaba ningún tipo de controversia ideológica. Pese a que la caza de brujas promovida por el MacCarthysmo tuvo lugar fundamentalmente entre los años 1950 y 1956, las bases para esta persecución ideológica de la izquierda comenzaron a sentarse años antes. No olvidemos que el Comité por la Primera Enmienda creado en apoyo de “Los diez de Hollywood” vio la luz en septiembre de 1947²⁸¹. Sin embargo, como viene siendo

²⁸¹ Véase Lynn Garafola, *Of, by, and for the people. Dancing on the Left in the 1930s* (Madison Wi.: Society of Dance History Scholars, 1994); Lynn Garafola, *Legacies of twentieth-century dance* (Middletown Conn.: Wesleyan University Press, 2005).

habitual, ni Antonio, ni Rosario, ni la propia Pilar López, ni si quiera Antonio Triana, hacen referencia alguna a este clima de crispación política prebélica, bélica y anticomunista. La única referencia de Antonio es que fue llamado a cumplir el servicio militar en el ejército de los Estados Unidos en plena II Guerra Mundial y que pudo librarse pagando unas tasas en la embajada española.

Todos los bailarines españoles residentes en los Estados Unidos durante los años cuarenta tomaron como centro de residencia principal la ciudad de Nueva York. Según cuenta La Meri en su libro *Spanish Dancing*, la artista española más demandada en un primer momento fue Encarnación López La Argentinita, ya que Rosario y Antonio, aunque gozaban de increíble popularidad, eran demasiado jóvenes para competir con su bagaje y su carisma²⁸². No obstante, tras la muerte de La Argentinita, la pareja pasó a ser la máxima representación del arte español en los Estados Unidos.

Los inicios fueron similares en la mayor parte de los casos, ya que debutaron en los famosos *night clubs*. Estudiando la prensa estadounidense se puede apreciar que en aquellos momentos la danza estaba experimentando un paulatino auge en el mundo de los *night clubs*, cuya categoría fue aumentando cualitativamente en los primeros años de la década de los cuarenta. Buena prueba de ello es el artículo que les dedica el prestigioso crítico John Martin²⁸³, en el *New York Times* el 7 de febrero de 1942. En él afirma que era un medio subestimado que se encontraba inmerso en un interesante proceso de desarrollo artístico. También aseguraba que de cuando en cuando los artistas de ballet, los de las salas de conciertos y los de las revistas de variedades de Broadway, acudían a bailar a estos locales por sus características lucrativas, es decir, por los

²⁸² La Meri, «Encounters with dance immortals», *Arabesque*, 10/ nº 5 (Febrero 1985).

²⁸³ John Martin fue escritor y crítico de danza en el *New York Times* desde 1927 hasta 1962. A él se le debe el establecimiento de la crítica de danza como una profesión, y la visión del crítico como un educador. En este sentido ha sido considerado como el adalid de la *modern dance* en los Estados Unidos debido a sus esfuerzos por explicar este desconocido arte al público del momento, así como por fomentar principios revolucionarios de baile en los jóvenes artistas impulsándolos para formar sus propios estilos coreográficos. En el caso de la danza española podría adjudicársele el mismo rol. Siempre constructivo y respetuoso en sus críticas, supo aconsejar con brillantes toques de genialidad a nuestros artistas sobre sus espectáculos y coreografías, sobre la evolución de sus estilos interpretativos y sobre los posibles caminos a seguir en su trayectoria profesional. La danza española tiene una gran deuda pendiente con él, tal y como se podrá vislumbrar a través de estas líneas.

grandes beneficios que obtenían en proporción con los bajos costes. Para el escritor, los *night clubs* se habían convertido en el paradigma de la versatilidad y podían recoger todas las tipologías de danza existentes:

Yet there is not a single department of the dance which is not represented with suitable adaptations from time to time, from moderately serious examples of the modern dance, through the spectacular ballet, to Spanish, Oriental, tap and acrobatic; with comedy, both high and low, burlesque and satire, musicianship, virtuosity and an occasional bump²⁸⁴.

Por otra parte, Martin consideraba que pese a la creencia popular, era un medio tremendamente difícil y arriesgado, y se atrevió a exponer algunas de las razones:

1. En el mayor número de casos no hay escenario
2. Los bailarines tienen que entrar rápidamente al espacio reservado para la danza
3. Los bailarines están rodeados de público por tres lados y además, tienen que bailar a su mismo nivel
4. No hay telón
5. No hay escenografía
6. No hay más de un punto de iluminación
7. Debido a la cercanía del público, el vestuario y la higiene personal deben ser exquisitos ya que serán examinados al detalle
8. Los bailarines deben competir con la comida, la bebida, la conversación y el deseo de los espectadores de levantarse y bailar ellos mismos con la orquesta²⁸⁵.

²⁸⁴John Martin, «A bow to the muse in our bistros», *New York Times* (1923–Current file), febrero 7, 1943, X5.

²⁸⁵Normalmente los números artísticos se alternaban con bailes de sociedad, en los que los espectadores se levantaban de sus asientos y salían al centro de la sala a bailar las piezas de moda que interpretaban las orquestas. Ibid.

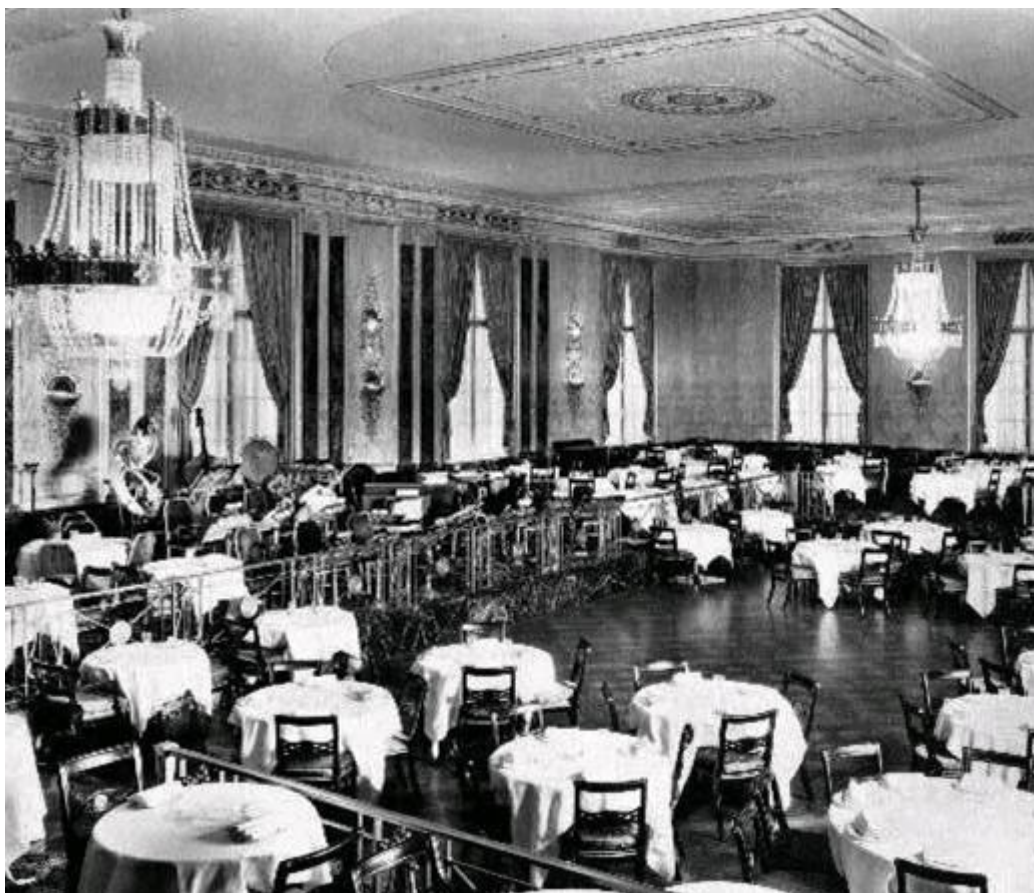


Figura 8: Empire Room. Hotel Waldorf Astoria, Nueva York. Fuente: <http://www.Waldorfnnewyork.com/photo-gallery>

En el Artículo, John Martin citaba a algunos artistas más destacados dentro de los *night clubs*, entre los que se encontraban Helen Tamiris, las Kraft Sisters, los Hartmans y por supuesto, Rosario y Antonio. También hacía mención a los locales más importantes, destacando el Rainbow Room, el Cafe Society y las salas del Waldorf Astoria en las que precisamente actuaba la pareja española. En resumen, y citando literalmente a John Martin: “Thus without space, universal visibility, illusion, appurtenances or attention, the dancer may fairly be said to be limited”²⁸⁶.

Las excepciones a este mundo de los *night clubs* fueron Encarnación López La Argentinita y Antonio Triana. Este hecho puede deberse a que, a diferencia de sus coetáneos, La Argentinita tenía una importante trayectoria internacional de actuación en

²⁸⁶ Ibid.

salas de conciertos, dirigió una compañía numerosa en España y estuvo inmersa en un ambiente intelectual que se reflejaba indudablemente en su forma de concebir los espectáculos y en la manera de abordar sus coreografías²⁸⁷. Por su parte, el sevillano Antonio Triana –hermano del compositor Manuel García Matos– era un reconocido intérprete y coreógrafo de danza española, que había triunfado tanto a nivel nacional –principalmente en los teatros de la capital– como a nivel internacional –frecuentemente contratado para montar coreografías de carácter español, como *El Amor Brujo*, en Teatros extranjeros–. Su talla artística era comparable a la de Vicente Escudero, aunque la línea estilística de Triana no se insertaba dentro de la vanguardia flamenca, sino de la danza española estilizada, el folclore y el flamenco convencional. Desgraciadamente, hoy en día Antonio Triana es prácticamente un desconocido en España, quizá debido a que fijó su residencia y su ámbito de trabajo en América²⁸⁸. No obstante, sus actividades determinaron en cierta manera el devenir de la danza española estilizada en los Estados Unidos, y como consecuencia, en nuestro país, por lo que parece imprescindible dedicar una tesis doctoral o una seria monografía a este artista para poder volver a poner en valor su figura.

Al estallar la Guerra Civil Española, Encarnación López y Antonio Triana fijaron su residencia en París, donde formaron pareja artística en la Sala Pleyel. El famoso representante Sol Hurok²⁸⁹ asistió a una función de su espectáculo y rápidamente los contrató para realizar una extensa gira por los circuitos de conciertos americanos

²⁸⁷Un ejemplo de ello fueron sus tempranas actuaciones con Martínez Sierra, y sus colaboraciones García Lorca en 1931 y con Sánchez Mejías en 1933, de quienes recibió inestimables consejos artísticos. Más información en Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez, «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915–1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», 149–213.

²⁸⁸Más información en Rita Vega de Triana, *Antonio Triana and the Spanish dance: a personal recollection* (Langhorne Pa. U.S.A.: Harwood Academic Publishers, 1993).

²⁸⁹Sol Hurok fue el empresario y representante artístico más renombrado de los Estados Unidos durante buena parte de los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo veinte. Entre sus representados se encontraban artistas de la talla de Isadora Duncan, Mikhail Fokine, Anna Pavlova, Galina Ulanova, Rostropovich, Andrés Segovia, Arthur Rubinstein, Isaac Stern, Marian Anderson, Encarnación López o Carmen Amaya. Su prestigio alcanzó su cenit en 1959, en plena guerra fría, cuando consiguió que el mítico ballet del Bolshoi actuara durante ocho semanas en los Estados Unidos. Esta hazaña la repitió en dos ocasiones más, en 1961 con el Ballet del Kirov y en 1962, en medio de la crisis de los misiles de Cuba, nuevamente con el Bolshoi. Véase Sol Hurok y Ruth Goode, *Empresario* (Barcelona: Hispano-Americana de Ediciones, 1947).

durante las temporadas de invierno de 1938 y 1939. Actuaron en Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Rosario, Montevideo, Río de Janeiro, Vancouver, Edmonton, Manitoa, Calgary, México, y las ciudades más destacadas del Midwest, el Southwest y el circuito Este de los Estados Unidos²⁹⁰, alternando estos espectáculos con breves incursiones en selectos espectáculos de Broadway²⁹¹. Al finalizar, volvieron de gira por las capitales europeas y finalmente decidieron trasladar su lugar de residencia a la ciudad de Nueva York, esta vez acompañados por Pilar López. Sus espectáculos eran muy variados desde el punto de vista estilístico, tal y como puede comprobarse en el que se muestra a continuación, perteneciente a su actuación en el Hollywood Theatre, el 16 de marzo de 1940:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate	A. Triana
<i>Mazurka: (La verbena de la Paloma, Madrid 1890)</i>	T. Bretón	Argentinita
<i>Orgía</i>	J. Turina	Pilar López y A. Triana
<i>Danza X*</i>	E. Granados	Argentinita
<i>Polo**</i>	I. Albéniz	A. Triana
<i>Triana (Iberia)</i>	I. Albéniz	Argentinita
<i>El piropo</i>	M. Infante	Argentinita y A. Triana
<i>La boda de Luis Alonso</i>	G. Giménez	Pilar López
<i>Three Spanish school dances:</i> 1. <i>Seguidillas manchegas</i> 2. <i>Bolero</i> 3. <i>Panaderos</i>	1. E. Ocón 2. E. Ocón 3. F. Chueca	1. Pilar López y A. Triana 2. Argentinita 3. Argentinita, Pilar y Triana
<i>Canción y fandango***</i>	G. Gombao	Argentinita
<i>Sacromonte</i>	J. Turina	Pilar López y A. Triana
<i>Bolero (Doña Francisquita)</i>	A. Vives	Pilar López
<i>L'espagnolade****</i>	E. Halffter	Argentinita

²⁹⁰ Vega de Triana, *Antonio Triana and the Spanish dance*, 31-40.

²⁹¹ 51th Street Theatre y Majestic Theatre en 1938.

<i>Anda Jaleo</i>	F. García Lorca	Argentinita, Pilar y Triana
<i>Tangos y alegrías</i>	Popular	Argentinita
<i>Bulerías (jam session) *****</i>	Popular	Argentinita, Pilar y Triana

* A stylized treatment of authentic Spanish dances.

** Foot-rhythms in the style of the dances of the old smugglers

*** The most popular dance of Castile, with a harvest song of that region.

**** A satire of the approach adopted by non-Spanish imitators toward Spanish music, utilizing all “authentic” Spanishisms: flowers, pandereta, navaje, banderillas.

***** The buleria originated a little more than twenty-five years ago with the gitanos whose style is the red corpuscle in the dance blood of Spain. In these, their jam sessions, the dancers maintain the tempo while they improvise variations of the rhythmic and dance patterns in high individual fashion²⁹².

Cuando Carmen Amaya, Rosario y Antonio llegaron a Estados Unidos en 1940, Encarnación López y Antonio Triana eran artistas reputados, maduros, con varios años de triunfos en Norteamérica, por lo que su modelo de espectáculo acabó influyendo en los advenedizos de forma más o menos indirecta, tal y como se podrá comprobar posteriormente.

Según se ha visto con anterioridad, el ámbito del *night club* tuvo una gran importancia en el desarrollo artístico de la danza española estilizada durante los años cuarenta, pero no fue el único. La naturaleza y la categoría de los espacios escénicos americanos que acogieron el arte español quedan reflejadas en la siguiente enumeración:

1. *Night clubs y music halls*. Algunos de los más significativos estaban ubicados en lujosos hoteles –como el Waldorf Astoria, el Plaza o el Pierre–, y en los bajos de importantes teatros de Broadway –como es el caso del Habana-Madrid bajo el Winter Garden–.

²⁹² Más información en «Reviews of the month. Argentinita», *Dance Observer* 7, n.º 5 (mayo 1940): 68. También en los *clippings files* de Argentinita de la New York Public Library, Sig. *MGZB.

2. Escenarios de Broadway. Existían básicamente dos tipos de espacios, por un lado, los cines que intermediaban la proyección de películas con espectáculos de variedades y, por otro, los teatros que se dedicaban específicamente a los musicales²⁹³.
3. Circuitos de teatros de concierto y universitarios. Generalmente abarcaban la zona noreste de los EEUU, con especial incidencia en Nueva York, Washington y Chicago, aunque también podían llegar hasta Los Ángeles y San Francisco en la zona oeste, dando lugar a la gira *From coast to coast* también llamada *American Concert Tour*.
4. Grandes escenarios. Esta categoría incluye a los santuarios de la música clásica y el ballet –cuyo máximo exponente en los años cuarenta fue el Metropolitan Opera House de Nueva York–, y los grandes espacios dedicados a actividades deportivas –como por ejemplo el Madison Square Garden–.

En esta casi idílica coyuntura coincidieron e interactuaron Carmen Amaya, Antonio Triana, La Argentinita, Pilar López y la pareja formada por Rosario y Antonio, desarrollando una frenética y exitosa actividad creativa cuyos frutos se analizarán a continuación.

4.1.1 Debut y lanzamiento desde el Waldorf Astoria

El primer éxito de los chavalillos sevillanos fue, sin duda alguna, conseguir un contrato para actuar en el Hotel Waldorf Astoria de Nueva York. Este hotel fue posiblemente el más célebre del mundo desde su apertura en 1893, símbolo de elegancia y grandeza, conocido como el “palacio oficial de Nueva York”. Tenía varios salones de gran suntuosidad en los que se ofrecían espectáculos de *music hall* de gran calidad a diferentes horas del día –Starlight Roof, Empire Room, Sert Room– y una sala para grandes eventos, el Grand Ballroom. Por lo tanto, Antonio y Rosario comenzaron sus andanzas en uno de los *night clubs* más prestigiosos de Nueva York, donde pudieron ser vistos y admirados por la élite social y cultural estadounidense de los años cuarenta.

²⁹³Es necesario mencionar que en Hollywood existió un foco de actividad comparable a la de Broadway desde el punto de vista cualitativo, pero quizá de menor entidad desde el punto de vista cuantitativo.



Figura 9: Hotel Waldorf Astoria, Nueva York. Vista desde Central Park.

Es necesario subrayar la idea de que, pese a los triunfos que obtuvo la pareja en muchos países de América del Sur y Central, pese a haber saboreado el éxito en el mundo del recital y del concierto de danza, y pese a haber pisado los mejores teatros del cono sur, tuvieron que volver a empezar desde cero en las variedades y los cabarets para construirse una reputación en Norteamérica. Era la tercera vez que andaban este camino. Lo hicieron exitosamente en España y Argentina, y ahora tocaba integrarse en el mundo artístico de los Estados Unidos. En opinión de Lynn Garafola:

Entertainment was a big business [...] For dancers beginning a career they were both a major source of employment and an important talent showcase. Frequented by impresarios from all quarters of the entertainment world, they were a stepping-stone to the most prestigious venues²⁹⁴.

²⁹⁴Garafola, *Legacies of twentieth-century dance*, 150-51.

Nada más pisar Nueva York comenzó la propaganda. Lo primero que idearon desde el Waldorf, en conveniencia con su representante, Marcel Ventura, fue montar a Rosario y a Antonio en un coche de caballos de la forma más llamativa posible: completamente vestidos de flamencos, con todos los complementos imaginables –sombreros, mantillas, flores, joyas, etc.– y pasearlos a lo largo de la Quinta Avenida para que todo Nueva York se hiciera eco de su presencia. La segunda maniobra consistió en una rueda de prensa en la que aprovecharon para inventar y difundir historias extraordinarias sobre Antonio y Rosario con el fin de construirles unas personalidades que encajaran mejor con el ideal americano de exotismo español²⁹⁵. Según cuenta Elsa Brunelleschi, la entrevista tuvo lugar en una habitación del Waldorf Astoria desprovista de su mobiliario habitual para convertirla en algo *typically Spanish*. Se deshicieron de las sillas y las mesas e instaron a los artistas a comer en el suelo “como si fueran gitanos”²⁹⁶. Desgraciadamente no se han encontrado referencias en la prensa que aludan este episodio.

La fecha de su debut ha sido hasta ahora una incógnita. En general, las fuentes bibliográficas son bastante difusas. Las memorias de Rosario y Antonio no concuerdan en la fechas: Antonio dice que debutaron el día 30 de octubre de 1940²⁹⁷, mientras Salama Benarroch simplemente comenta:

Por fin, a mediados de 1940 –tras largos recorridos del sur al norte del continente, con un bebé de pocos meses– debutan en la inauguración de la Sert Room del mencionado hotel neoyorquino, dedicada al pintor catalán José María Sert²⁹⁸.

²⁹⁵ Estas idealizaciones de los bailarines españoles son una constante en la prensa americana. Uno de los mejores ejemplos es el de La Carmencita, quien llegó a contar que fue raptada en su adolescencia por unos bandoleros cuando iba de camino al monasterio del Escorial, y que fue liberada por el jefe de la banda porque quedó prendado de ella por su forma de bailar y su donosura. Más información en «She danced for the brigands», *Chicago Daily Tribune* (1872–1963), junio 15, 1890, 33. Otro ejemplo de construcción de una personalidad exótica con fines propagandísticos es el de la artista Tórtola valencia.

²⁹⁶ Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 27.

²⁹⁷ Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 73.

²⁹⁸ Salama Benarroch, *Rosario*, 30; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 73.

Para intentar datar con exactitud su primera aparición en el Waldorf Astoria se ha realizado un estudio hemerográfico de la prensa periódica americana. Lo primero que se desprende de él es una buena planificación y secuenciación de la información que se ofreció al público antes del debut. Aparecen mencionados por primera vez en el *Wall Street Journal* el 21 de septiembre de 1940, donde se anunciaba que los Chavalillos Sevillanos comenzarían a trabajar en la sala Sert Room el próximo día 9 de octubre²⁹⁹. El *New York Times* no informa sobre ellos hasta el 2 de octubre. Una breve columna anunciaba sus anteriores éxitos en tierras mexicanas y su repertorio, que constaba de 35 danzas que habían bailado por España, Londres, Francia y Sudamérica³⁰⁰. También especificaban que la pareja iba a bailar durante la cena y el *supper* acompañados por Eddy Duchin, su orquesta y la cantante Carol Bruce. Todo ello ilustrado con una foto de medio cuerpo de Rosario y Antonio, en la cual se les presenta con claras connotaciones goyescas³⁰¹.



Figura 10: *New York Times*, octubre 2, 1940.



Figura 11: *New York Times*, octubre 9, 1940.

²⁹⁹ «The Theatre», *Wall Street Journal* (1923 – Current file), Septiembre 21, 1940.

³⁰⁰ La primera actuación de Los Chavalillos en Londres no tuvo lugar hasta 1952, tal y como veremos más adelante.

³⁰¹ Ver Figura 10 en la página 132.

Cinco días después, en el mismo periódico, se vuelve a recordar a los lectores que Los chavalillos les entretendrán con sus “danzas nativas españolas”. Finalmente, el día del debut, el 9 de octubre, aparece el cartel formal, donde se les cita en segundo lugar, por detrás de Eddy Duchin, la estrella principal del espectáculo³⁰².

Por tanto, se puede afirmar con total seguridad –según recogen el *Wall Street Journal* y el *New York Times*³⁰³– que la primera aparición pública en los Estados Unidos de la pareja tuvo lugar el 9 de octubre de 1940 en el Hotel Waldorf Astoria de Nueva York, concretamente en la sala Sert Room³⁰⁴, en la gala de presentación de su temporada artística otoño-invierno –no en su inauguración–, acompañada por una cena benéfica que recaudaría fondos para los damnificados por la Segunda Guerra mundial (The AIDS Travelers)³⁰⁵.

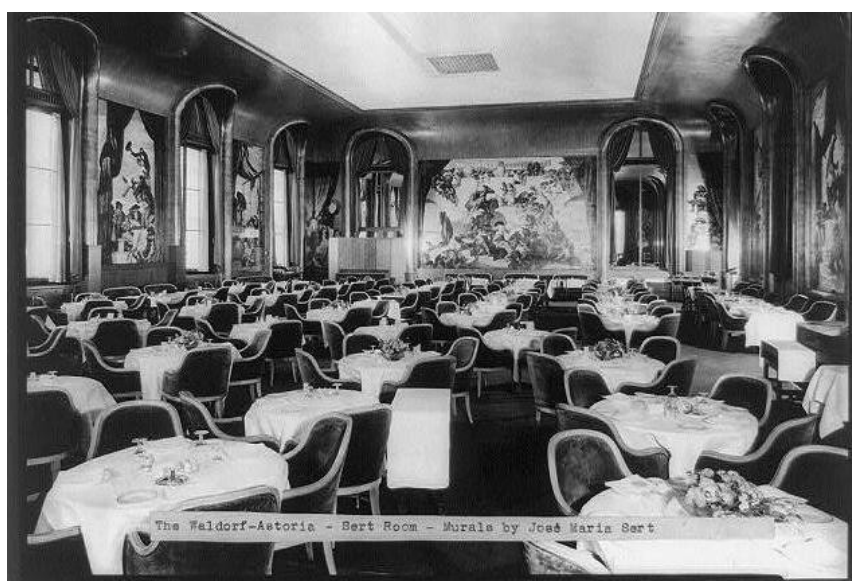


Figura 12: Murales de la Sert Room (1930–1940). Hotel Waldorf Astoria, Nueva York. Fuente: http://popartmachine.com/item/pop_art/LOC%201116043/THE-Waldorf-Astoria---SERT-ROOM---MURALS-BY-JOS.

³⁰² Véase Figura 11.

³⁰³ «The Theatre», *Wall Street Journal* (1923 – Current file), septiembre 21, 1940; «Display Ad 74 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), octubre 2, 1940; «Classified Ad 45 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), octubre 7, 1940; «Display Ad 115 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), octubre 9, 1940.

³⁰⁴ La cual albergaba los murales sobre *Las Bodas de Camacho* que pintó el propio José María Sert.

³⁰⁵ «Social Activities in New York and Elsewhere», *New York Times* (1923–Current file), septiembre 26, 1940, 29; Phyfe, «Dinner will assist the travelers AID», *New York Times* (1923–Current file), octubre 9, 1940, 29; «Dinners are given for Travelers AID», *New York Times* (1923–Current file), octubre 10, 1940, 29.

La Sert Room tomó su nombre del pintor barcelonés José María Sert, a quien se le encargó la decoración de sus muros con quince plafones de temática española que realizó entre 1929 y 1931: *El forzudo, Bailarines, Caballerías, Trapecios, Guitarras y bandurrias, Funámbulos, Castellars, La siesta, Las bodas de Camacho, Los borrachos, La charanga, La buenaventura, Saltacarnero, Los toros y El astrólogo*³⁰⁶. Los murales fueron extraídos en el año 1972 con motivo de una remodelación de la sala y actualmente se encuentran en posesión del Banco Santander Central Hispano.

Obviamente Los Chavalillos no bailaron en la inauguración de la sala, sino en su re-inauguración, ya que al antiguo comedor fue transformado en una lujosa sala de fiestas cuya disposición puede apreciarse en la siguiente fotografía:



Figura 13: Sert Room. Hotel Waldorf Astoria, Nueva York. Fuente: <http://www.Waldorfnewyork.com/photo-gallery>.

³⁰⁶ Más información en Henry Bolles Lent, *The Waldorf-Astoria. A brief chronicle of a unique institution now entering its fifth decade* (New York: Priv. print. for Hotel Waldorf-Astoria corporation, 1934).

Hasta este momento, Rosario y Antonio habían sido anunciados siempre como Los chavalillos sevillanos o bien, The little kids from Seville. Pero los empresarios y su representante consideraron oportuno buscar un nombre artístico más acorde con la moda americana, por lo que pasaron a llamarse Rosario y Antonio³⁰⁷. Pese a ello, los carteles mantuvieron en letra pequeña su anterior nombre como reclamo para que pudieran ser identificados por el público latinoamericano conocedor de sus pasados triunfos³⁰⁸.

Cholly Knickerbocker publicó la primera reseña sobre la pareja en el *New York Journal and American*, en la cual hacía especial hincapié en aclarar la autenticidad de su estilo, su entusiasmo y su entrega:

Rosario and Antonio, the most fantastic Spanish dancers New York has seen in years [...] Here at last, in Rosario and Antonio, we have a pair of REAL Spanish dancers, utterly devoid of a Broadway patina [...] Let's hope the management never will permit them to become "Broadwayized". They're "tops" as they are.

Being young and enthusiastic, they dance with an abandon that is miraculous to behold –leaving the spectators spellbound and enchanted.

I want to go back again and again to the Sert Room –to watch this inspired young pair of Spanish dancers go through their routine, which, Allah be praised, does not include a rumba or a conga³⁰⁹.

En esta misma línea podemos mencionar una de las anécdotas que recoge Rosario en sus memorias –corroborada por Antonio en las suyas³¹⁰–:

³⁰⁷ Siguiendo el ejemplo de Fred Astaire y Ginger Rogers. Véase Figura 11 en la pág. 132.

³⁰⁸ Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 76; Salama Benarroch, *Rosario*, 31; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 75.

³⁰⁹ Citado en «Rosario and Antonio "Los Chavalillos Sevillanos"... Spanish Dancers Appearing in the Sert Room – Twice Nightly», *The Waldorf Astoria Daily Bulletin* 10, nº. 17 (Octubre 17, 1940): 1-2.

³¹⁰ Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 82-83.

En ese país apenas conocían de nuestra danza la española, las fórmulas adulteradas. Esperaban que yo saliera al escenario con un mantón de Manila y un clavel en la boca [...] Charles Chaplin se levantó emocionado a saludarnos y declaró a la prensa que si nosotros éramos gitanos de España, él lo era de América, y nos aconsejó que nos quedáramos así, sin dejarnos afectar por las sofisticaciones de peluqueros y modistos del mundo del espectáculo...³¹¹

La española, entendida como baile o espectáculo que exagera el carácter español³¹², estaba a la orden del día en los *night clubs* y teatros de variedades de Nueva York. Esta afirmación es fácilmente comprobable en la Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library. Haciendo una pequeña búsqueda en sus fondos documentales y en las fotografías digitalizadas del mundo de las variedades aparecen numerosos artistas que en algún momento de su trayectoria cultivaron este género con mayor o menor acierto. Entre los nombres más destacados en las décadas de los años veinte y treinta podemos citar a: Miss Nancy Finney, Miss Josephine Sullivan, Adolphe Bolm, Mabelle Patten, Dorothy Keelin, Miss Hortense Herrera, Maupus Sisters, Beatrice Dominguez, Helen MacDonald, Loletta, Mis Lightner, Cecil Weidenhamer, Phoebe y Ruth Tuells, Geraldine Handley, Norma Talmadge, y por supuesto, Eduardo Cansino. Excepto este último, el resto presentan una dudosa filiación española y se desconocen sus fuentes académicas.

Las referencias iconográficas conservadas en la colección digital de la Jerome Robbins Dance Division, perteneciente a la New York Public Library, hablan por sí solas. Sirva como ejemplo la siguiente muestra:

³¹¹Salama Benarroch, *Rosario*, 30.

³¹²Según la Real Academia Española de la Lengua. Véase: <http://buscon.rae.es/drae/SrvltGUIBusUsual>.



Figura 14: Farinelli, La Sevilla. Fuente: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?variety_0155v



Figura 15: Ruiz & Bonita. Fuente: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?y99f368_110

Por todo ello, no debe extrañar que en las críticas escritas sobre Carmen Amaya, las hermanas López, y Rosario y Antonio durante su estancia en América, aparecieran alusiones remarcando su autenticidad española. El fenómeno debió ser realmente significativo –y bien merece un estudio sistemático–, ya que Encarnación López llegó a incluir en su repertorio *L'Espagnolade*, un número coreografiado en clave de humor que parodiaba estas interpretaciones extranjeras del espíritu español. En el programa, describía la finalidad de la obra de la siguiente manera: “A satire of the approach adopted by non-Spanish imitators toward Spanish music, utilizing all “authentic” Spanishisms: flowers, pandereta, navaja, banderillas”³¹³. En la Jerome Robbins Dance Division se conserva un videocassette de once minutos de duración, grabado en México en los años cuarenta, en el que se recogen seis pequeños fragmentos de una actuación en directo de La Argentinita junto a Pilar López y Vicente Escudero, entre los que se

³¹³ «Reviews of the month. Argentinita», *Dance Observer* 7, n.º 2 (febrero 1940): 23–24; «Reviews of the month. Argentinita», 68.

encuentra dicha obra³¹⁴. Aunque la película no conserva el sonido, se puede comprender la visión particular de la artista sobre esta realidad a través de su irónica coreografía. Encarnación López aparece fumando y apagando el el cigarrillo en escena con descaro, jugando con una pandereta, dos banderillas, la mantilla y las castañuelas, todo ello intercalado con pequeños fragmentos danzados en los que imita con gran solvencia el estilo de baile *typically Spanish*. Las deformaciones técnicas que realiza son las siguientes:

1. Pasos de jota saltados en exceso, con moviendo incontrolado de las manos.
2. Vueltas de pecho realizadas sin quiebro –sustituido por un braceo exagerado– y con pérdidas de equilibrio.
3. Zapateado muy saltado.

Estas descripciones técnicas podrían aplicarse también fácilmente al estilo de Léonide Massine, a pesar de que su acercamiento a la danza española fue más respetuoso e intelectual que el de los artistas de *music hall*³¹⁵.

Volviendo al debut en el hotel Waldorf Astoria, el día 12 de octubre de 1940 dio comienzo oficialmente la temporada otoño–invierno en la sala Sert Room y la andadura artística de Los Chavalillos junto a Eddy Duchin y su orquesta³¹⁶. El contrato estipulaba un sueldo de 750 dólares por semana –que Antonio y Rosario se repartieron al cincuenta por ciento–, más el alojamiento en el hotel y la pensión completa de ambos³¹⁷.

³¹⁴Signatura MGZIC 9–624. Los créditos no especifican el año concreto de actuación. Sin embargo es probable que estén equivocados y pertenezcan a los años treinta, ya que en el año cuarenta la pareja de La Argentinita fue Antonio Triana, a partir del año 1941 fue Federico Rey, y a finales de 1943 le sustituyeron Manolo Vargas y José Greco.

³¹⁵Como ejemplo pueden visionarse la coreografía de *Capricho español* de Rimsky-Korsakoff, con coreografía de Argentinita y Léonide Massine, cuyas copias también se conservan en la Jerome Robbins Dance Division con signaturas: MGZIC 9–3605, MGZHB 12–2530, MGZHB 12–1000, no. 66–71, MGZHB 8–1000, no. 72–75. O bien, su interpretación del espectro en el *Amor Brujo* que Antonio coreografía para la película *Luna de Miel* de Michael Powell, de la cual hablaremos más adelante.

³¹⁶«The Theatre», *Wall Street Journal* (1923 – Current file), octubre 12, 1940, 11.

³¹⁷Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap. 2; Fuentes Guío, *Antonio, la verdad de su vida*, 75; Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 75.

Antonio no hace ninguna alusión en sus memorias a la acogida de sus primeras actuaciones por el público neoyorkino, y las de Rosario son muy escuetas: “Se quedaron asombrados al vernos actuar y eso que yo empecé algo tímida y sin ganas de cantar, pues había actuado antes una de esas rubiazas cantantes americanas”³¹⁸. Conocemos el éxito de la pareja gracias a William Hawkins, quien lo reflejó en el *New York World Telegram*: “with their verve and vividness they have been received with sensational acclaim at every performance”³¹⁹.

En cuanto al repertorio se refiere, sólo hemos encontrado una mención en las memorias de Rosario, aunque son poco concretas. La artista afirma que presentaron bailes folclóricos de España y Latinoamérica, nuevas coreografías “clásicas” de Falla, Turina y Albéniz, y algunas danzas flamencas entre las que destacaba la zambra *Canasteros de Triana*, con música de Manuel García Matos³²⁰. Gracias al *Daily Bulletin* que publicaba el propio Waldorf Astoria podemos concretar algunos de sus títulos y su ambientación:

El relicario. Reviving the story of a famous Toreador who, fighting the fiercest bull in Spain in tribute to his Señorita, dies in her arms.

Los canasteros de Triana. In the gypsy camp of a caravan trail a young man, forgetting his work, is trying to win his gypsy girl. This is a typical dance from Seville.

La leyenda del beso. A typical Spanish gypsy dance in which the boy succumbs to the charms of the girl dancer and finally succeeds in obtaining the first kiss.

El bolero (Ravel). A dance of Spanish fantasy full of rhythm and originality.

³¹⁸Salama Benarroch, *Rosario*, 30.

³¹⁹Citado en «Rosario and Antonio “Los Chavalillos Sevillanos”... Spanish Dancers Appearing in the Sert Room – Twice Nightly», 1–2.

³²⁰Salama Benarroch, *Rosario*, 30.

La Revoltosa. A typical dance from Madrid of the romantic epoch of 1900.

Jota Valenciana. A picturesque dance of the Spanish villages of Valencia.

The fire dance (de Falla). Ritual fire dance: The fire spirit dancing appears to be dominated by the Evil spirit; a fight between the spirits ensues but the fire spirits conquers and kills the evil spirit with its flames which purify³²¹.

El *Daily Bulletin* también recoge algunos fragmentos de críticas, y les dedica una columna en español, en la cual se les vuelve a presentar como “estampas vivientes de Romero de Torres”, se especifica que tienen 35 bailes en su repertorio, de los cuales son sus creadores, y se hace referencia a sus anteriores éxitos: “todos los críticos de Sudamérica han elogiado con entusiasmo su arte incomparable viendo en estos jóvenes artistas la evolución de la danza española”³²².

Esta última frase es muy significativa, ya que implica que en cierta manera los críticos intuyeron que la danza española podría desarrollarse a través del trabajo de Rosario y Antonio, y les asignaron la responsabilidad de llevar a cabo esta difícil tarea. Realmente no andaban desencaminados, Encarnación López era una artista con una larga trayectoria profesional y un estilo muy bien definido que no necesitaba implicarse en cambios estéticos o coreográficos, ni tampoco su hermana, que seguía fielmente sus patrones artísticos; por su parte, los recursos coreográficos y estilísticos de Carmen Amaya se circunscribían fundamentalmente al campo del flamenco –salvo algunas incursiones en la estilización, como veremos posteriormente– y por tanto eran demasiado limitados como para poder hacer evolucionar la danza española en su conjunto. Por su parte, Los chavalillos conocían y dominaban técnicamente todos los estilos de la danza española, y además se permitían la licencia de crear coreografías

³²¹ «Rosario and Antonio “Los Chavalillos Sevillanos”... Spanish Dancers Appearing in the Sert Room – Twice Nightly», 1.

³²² Ibid., 3.

nuevas combinándolos en el marco de la música clásica de Falla, Albéniz, Turina, Granados y Bretón. A ello hay que añadir que, pese a que contaban con una extensa trayectoria profesional, todavía eran muy jóvenes y les quedaba mucho tiempo sobre los escenarios. Si a ello le sumamos sus ganas de superación, de triunfo y su apertura a nuevas influencias, se convierten en los candidatos idóneos para llevar a cabo tal evolución.

El *Daily Bulletin* acompañaba toda esta información con unas sugerentes fotografías de la pareja en acción:



Figura 16: *The Waldorf Astoria Daily Bulletin*, octubre 7, 1.



Figura 17: *The Waldorf Astoria Daily Bulletin*, octubre 7, 3.

En esta fotografía llama la atención la desgarrada colocación de las manos y la excesiva separación entre dedos de Antonio. No obstante, en aquella época la colocación corporal era muy libre e instintiva, ya que todavía no se había generalizado el uso del ballet para controlar e implementar la ejecución técnica de la danza española.



Figura 18: The Waldorf Astoria Daily Bulletin, octubre 7, 3.

Este mismo comentario podría aplicarse a la fotografía de Rosario, cuyos brazos rompen la línea a la altura de las muñecas y dejan colgando libremente las manos con las castañuelas sobre su cabeza.

Antes de que se cumpliera una semana del debut en el Waldorf, los columnistas del *Washington Post* se hicieron eco de sus éxitos y sus proyectos, aclararon que era la primera temporada en los EEUU de la pareja y anunciaron que habían sido requeridos para intervenir en *Panama Hattie*, el nuevo show de Broadway de Buddy de Sylva, en el cual no queda constancia de que llegaron a actuar³²³.

El 2 de noviembre de 1940 tuvo lugar en el Waldorf Astoria un evento social de trasfondo político en el que participaron Antonio y Rosario. El embajador chino en los EEUU confirmaba el posicionamiento de su país a favor de los aliados. Este evento se ratificó con una cena benéfica para ayudar médicamente a China que estuvo amenizada con espectáculos artísticos y un baile sociedad en el Grand Ballroom. Dentro del cuadro de entretenimiento aparecieron por primera vez Antonio y Rosario, compartiendo cartel nada más y nada menos que con los primerísimos bailarines George Balanchine y Ruth St. Denis³²⁴.



Figura 19: Grand Ballroom. Hotel Waldorf Astoria, Nueva York.
Fuente: <http://www.Waldorfnewyork.com/photo-gallery>.

³²³Leonard Lyons, «The New Yorker», *The Washington Post*, octubre 19, 1940, 16.

³²⁴«China to fight on, Dr. Hu Shih says», *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 2, 1940, 36.

Antonio asegura en sus memorias que estuvieron bailando en el Sert Room tres meses pero Rosario afirma en las suyas que fueron seis. Sin embargo la prensa periódica aporta otra información al respecto³²⁵. El 28 de noviembre de 1940 aparece en el *New York Times* un anuncio de los espectáculos del Hotel Waldorf Astoria en el que se informa del cambio de escenario de Antonio y Rosario, quienes pasarán a bailar todos los días, incluidos viernes y sábados, a la sala Empire Room, es decir que estuvieron únicamente mes y medio.

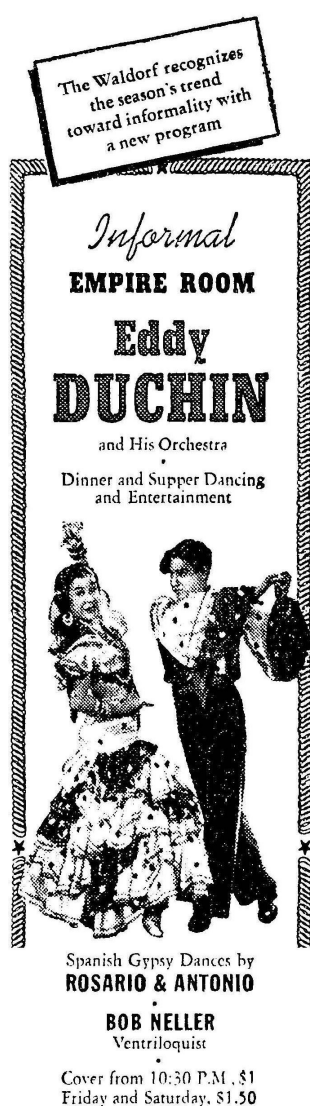


Figura 20: *New York Times*, Noviembre 28, 1940, 27

³²⁵ Arriazu, Antonio «El Bailarín», 76; Salama Benarroch, Rosario, 31.

Siguiendo la línea propagandista de los empresarios se les presenta como Rosario y Antonio, olvidando ya a Los Chavalillos, y se utiliza la imagería gitana como reclamo, al anunciar sus bailes como “danzas gitanas españolas”³²⁶. Es curioso observar este proceso de construcción de los personajes a través de las fotografías. Fijándose en la primera imagen publicada por la prensa en la que todavía se les anunciaba como Los chavalillos sevillanos, se puede comprobar que Antonio posa con el vestuario y la actitud alegre, seductora y elegante propia de los bailes de escuela bolera³²⁷. Es fácil deducir que se está ante un bailarín profesional con preparación académica. Por el contrario, en la fotografía de Rosario y Antonio en el Empire Room, el bailarín aparece vestido con un traje de inspiración más andaluza, reflejando la furia contenida y la profundidad del baile flamenco, al cual se asocia totalmente en este caso con el idealizado mundo gitano³²⁸.

Trabajaron en el Empire Room del Waldorf³²⁹ durante el mes de diciembre y las vacaciones de Navidad compartiendo cartel con Eddy Duchin y su orquesta. Al parecer hacían dos pases, uno a las 21:00 horas y el otro a las 24:00³³⁰. No obstante, hay una foto en los *clippings files* de la Jerome Robbins Dance Division, en la New York Public Library, en cuyo pie se puede leer: “Rosario and Antonio, Los Chavalillos Sevillanos, a huge success in the Waldorf Astoria Sert Room”³³¹. La fotografía posee unas anotaciones manuscritas anónimas que parecen atribuirle la publicación a la revista especializada *Dance*, concretamente a su publicación de diciembre de 1940. Dicha fotografía es la misma que aparece en la figura 20³³² y probablemente fue tomada con anterioridad, cuando la pareja comenzó a bailar en la Sert Room.

³²⁶ «Display Ad-- No Title», *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 28, 1940, 27.

³²⁷ Ver Figura 10 en la pág. 132.

³²⁸ Ver Figura 20 en la pág. 145.

³²⁹ Ver Figura 8 en la pág. 125.

³³⁰ «December Night Clubs. New Year's prices», *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 7, 1940, 16.

³³¹ Rosario and Antonio. Clippings files. Referencia: *MGZR. Jerome Robbins Dance Division. New York Public Library.

³³² Véase la pág. 145.

El primer artículo dedicado exclusivamente a Rosario y Antonio es de un periódico de fuera de Nueva York, el *Atlanta Constitution*. El 13 de diciembre de 1940, Martin Kane hizo una presentación oficial de la pareja a los lectores. No era una crítica especializada en la que se describieran o analizaran aspectos técnicos de su baile, simplemente fue un intento de promocionarlos en la línea que empresarios y representantes habían acordado hacerlo, tal y como demuestra su título: "Spanish Gypsy Dancers Win Acclaim in U. S." En primer lugar, Kane dejaba muy claro que eran auténticos bailarines españoles, que el público no iba a encontrarse con un sucedáneo *typically Spanish* y precisamente utiliza la coreografía *bolero* como ejemplo ilustrativo de la diferencia. Esto tiene sentido porque la escuela bolera y el ballet comparten una base técnica común, pese a que luego cada una de ellas tiene sus peculiaridades. Si un profesional americano con base clásica quisiera abrirse camino practicando otros tipos de danza, sin duda alguna el más cercano sería la escuela bolera, ya que podría aprovechar su formación técnica y únicamente tendría que españolizar su estilo, su carácter, y por supuesto, tendría que aprender a tocar las castañuelas. Quizá el hecho de aprender de fuentes desvirtuadas, de no haber profundizado lo suficiente en el estilo, o de no haber interiorizado plenamente el carácter de una danza, pudo ser la razón de que estos profesionales adulteraran el estilo español original.

Retornando a la crítica, Kane presentaba, en segundo lugar, una idílica biografía de la pareja que posiblemente escuchó en la rueda de prensa "gitana" del Waldorf Astoria: de Antonio contaba que bailaba desde que su maestro Realito lo vio manejando un trapo rojo como si fuera el capote de un torero, hecho que ocurrió con tan solo seis años de edad; de Rosario, que es hija de un vendedor de adornos de las corridas de toros; también especificaba que ambos habían recorrido gran parte del hemisferio occidental.

En tercer lugar, el crítico hacía referencia a sus recientes éxitos en México, Santiago de Chile y Lima, donde afirmaba que el día de su despedida liberaron palomas

en el teatro como símbolo de máximo reconocimiento. Una deferencia que se reservaba a las grandes personalidades del espectáculo.

En cuarto lugar, hablaba de su actuación en la sala Sert Room, donde aseguraba que el público admirado les había bombardeado con las flores y los ramilletes que arrancaban de los centros de las mesas. De su técnica no hay absolutamente ningún apunte, simplemente dos comentarios sobre el estilo que dejan en evidencia su falta de conocimiento y su intención de acercarlos al público americano:

Rosario and Antonio dance insolently. Rosario's eyes are an invitation and a challenge. Antonio's grace involves humorous gyrations, which prove that a sultry, measured slink is not an Essentials of Spanish dancing.

At the moment they are fascinated by American swing and football, but everything American interests them. "Americans rush about so", Antonio explained "They leave nothing for tomorrow". "American men", Ventura interpreted. "They are so very natural and so naïve. They are so full of spirits and good intentions. It is perfectly safe for a girl to go out with them without aduanna"³³³.

Los cazatalentos de Hollywood descubrieron muy pronto a Rosario y Antonio, y les ofrecieron participar en la película *Ziegfeld Girl* de la Metro Goldwin Mayer. En primera instancia se requería su presencia en los estudios de Los Ángeles el 26 de diciembre de 1940, pero la pareja llegó a un acuerdo con los representantes para poder cumplir su compromiso contractual con el Waldorf, donde permanecieron bailando en la sala Empire Room hasta el día 1 de enero de 1941³³⁴.

³³³ Martin Kane, «Spanish Gypsy Dancers Win Acclaim in U. S.», *The Atlanta Constitution*, diciembre 13, 1940, 48.

³³⁴ «More Hotel Plans», *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, diciembre 21, 1940, 10.

4.1.2 En Hollywood con *Ziegfeld girl*

El 4 de enero de 1941 parten en tren hacia Los Ángeles Rosario y Antonio acompañados por su representante, Marcel Ventura, por el marido de Rosario, Silvio Masciarelli –encargado de dirigir la orquesta– y Encarna Ruiz, la hermana de Antonio que les ayudaba con el vestuario. Al cabo de tres días se apearon en la estación de Pasadena, al igual que hacían las estrellas de Hollywood y fueron directamente a los estudios, donde los recibió un representante de la compañía y un secretario de producción³³⁵.

Entre sus compañeros de reparto se encontraban Judy Garland, Lana Turner, Tony Martin, James Steward, Hedy Lamarr y Jackie Cooper. El director de la película era R. Z. Leonard pero los números musicales iban a ser dirigidos por Busby Berkeley, el famosísimo director y coreógrafo de Hollywood conocido por sus complejos juegos geométricos y caleidoscópicos:

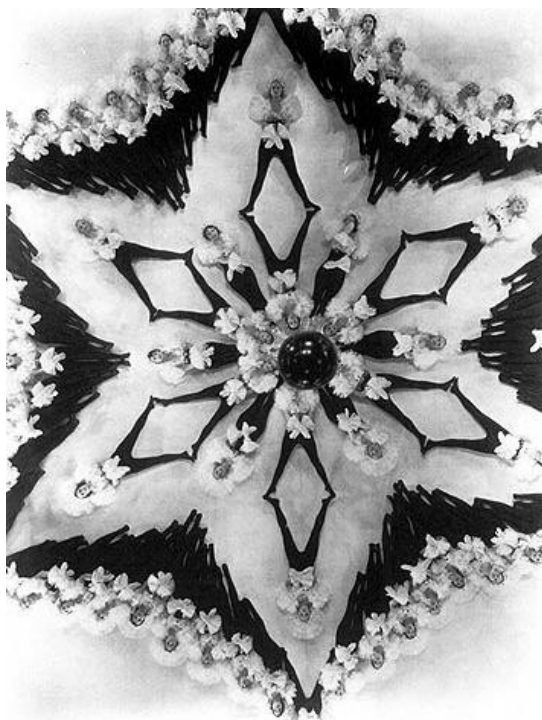


Figura 21: *Dames* (1933). Fuente: <http://www.classicmoviefavorites.com/berkeley/dames6.jpg>

³³⁵Arriazu, Antonio «El Bailarín», 77.

La pareja iba a interpretar la zambra *Canasteros de Triana*, la cual había formado parte de su repertorio desde Sudamérica y ahora lo hacía habitualmente en el Waldorf. A pesar de ello, los tuvieron encerrados tres semanas ensayándola en el famoso plató 27 –el más grande de los estudios de la Metro–. Cuando actores, productores o directores aparecían a ver el fruto de los ensayos bailaban la zambra pero el resto del tiempo lo dedicaron a montar nuevas coreografías para estrenarlas en su próxima temporada en Nueva York. Su baile se insertaba dentro del número *Minnie from Trinidad*, el cual fue descrito por Hedda Hopper en el *Washington Post* antes de su estreno en pantalla:

Boys and girls are dancing the *Calypso Jive*, when from a bamboo tent on a hilltop came those whirling dervishes who created a sensation at the Waldorf, Rosario and Antonio. As they finished, Judy Garland's head came in to the camera. She started singing "Hi-Hi!" ³³⁶

Antonio narra en sus memorias que durante el transcurso de los ensayos tuvieron que exigir que "les clavarán el suelo" porque tenían que zapatear bastante. Gracias a este comentario podemos deducir que la pareja ya estaba acostumbrada a bailar sobre tarimas, las cuales pueden apreciarse fácilmente en este caso a través de la pantalla³³⁷.

Análisis coreográfico de Canasteros de Triana

Ziegfeld Girl es una película de gran valor histórico porque contiene la primera referencia audiovisual que se conserva de Antonio y Rosario bailando. El análisis de esta grabación es el único modo que nos queda de conocer el estilo coreográfico primigenio de Los Chavalillos –antes de que calaran en ellos las influencias de Broadway, Hollywood y las grandes compañías de ballet–, así como las claves de su éxito en esta temprana etapa de su carrera artística.

³³⁶ Hedda Hopper, «In Hollywood», *The Washington Post*, enero 29, 1941, 6.

³³⁷ Arriazu, Antonio «El Bailarín», 78; Fuentes Guío, Antonio, *la verdad de su vida*, 79.

Estructura

Canasteros de Triana ejemplifica perfectamente los problemas de clasificación estilística que existe en los orígenes de la danza española estilizada, como se irá comprobando más adelante.

En cuanto a su estructura formal se refiere, la obra consta de tres partes bien diferenciadas. La primera sección se corresponde en esencia con la de una zambra, con una introducción y una melodía recurrente en dos estrofas que Rosario y Antonio utilizan como salida, presentación al espectador y comienzo del baile en pareja.

Tras un pequeño pasaje que actúa a modo de puente, se desemboca en una segunda sección cuya esencia rítmica y acentos melódicos responden a los de las bulerías flamencas. Su finalidad coreográfica es la de servir como base para la escobilla. Tradicionalmente la escobilla es un pasaje que se suele bailar después de las estrofas –y del silencio, si es que estamos ante unas alegrías– que posee un carácter que contrasta enormemente con ellas por tres razones: la primera es que no hay cante; la segunda, que hay un cambio del ritmo que, en la mayor parte de los casos, suele acelerarse hacia el final; y la tercera, que el protagonista exclusivo del movimiento es el zapateado. Siguiendo este razonamiento, el pasaje con ritmo de bulería que introducen Los Chavalillos cumple perfectamente los requisitos de una escobilla, ya que contrasta rítmicamente con el de la zambra, y aumenta considerablemente su velocidad. Con ello la pareja consigue introducir la ejecución de un zapateado virtuoso que aporte más valor técnico a su actuación.

La tercera sección se diferencia claramente de la anterior gracias a una nueva melodía y un ritmo todavía más acelerado. Este fragmento también tiene su correspondencia en el mundo del flamenco, y viene a ser como el final por bulerías que tradicionalmente se añade en las alegrías y soleás, o como el final por tangos de las guajiras y los tarantos. Su objetivo es hacer aumentar progresivamente la tensión hasta el final.

El baile termina con una salida rápida y convencional, avanzando hacia atrás sin dejar de dar la cara al público, con el fin de dejar libre el escenario para el siguiente número.

Coreografía

En lo que respecta a su lenguaje coreográfico, hay tres elementos especialmente recurrentes que definen este baile: los marcajes con pitos, los zapateados y los giros quebrados. A continuación vamos a ver cómo Antonio y Rosario los articulan en la obra.

En la introducción la pareja sale andando hacia el centro de la escena mientras Antonio coge a Rosario por la cintura con su brazo derecho y con el izquierdo hace un braceo desde la quinta a la primera posición. A continuación la pareja se separa dibujando dos semicírculos enfrentados durante los cuales Antonio se despoja del sombrero cordobés que lleva puesto. Esta plástica estampa consigue introducir al espectador progresivamente en el carácter y el movimiento de los artistas, el cual se va incrementando paulatinamente hasta llegar a un remate final que da paso a la primera estrofa. Es importante señalar que el esquema de esta introducción Antonio lo utilizó muy frecuentemente a lo largo de toda su carrera: entrada a escena y presentación ante el público arrojando el sombrero, la capa, o cualquier otro objeto que llevara; unas veces lo hacía más bailado, incluyendo pasos y braceos con el objeto en la mano, mientras que otras veces se lo quitaba literalmente sin más, o incluso lo arrojaba al público.

Buena parte de esta introducción la realizan desplazándose con marcajes, que como he avanzado anteriormente, son el recurso coreográfico predominante junto con los zapateados. Los encontramos también en las estrofas, generalmente utilizados para avanzar hacia el público, hacia la pareja o en círculo, aunque hay alguna excepción. Para su realización se acompañan con el toque de pitos –chasquido de dedos– y con braceos simples de la quinta a la séptima posición.

Respecto a los zapateados, los hay con dos finalidades distintas. Los que usan durante las estrofas son moderados en cuanto a ritmo se refiere y poseen unos acentos muy marcados. Su objetivo es aportar color y acompañar el ritmo de la zambra, ya que su mecánica es sencilla –utilizan únicamente la planta metatarsiana y los talones de forma alterna– y la dificultad reside únicamente en el equilibrio. Por el contrario, los que realizan en la sección central a ritmo de bulerías son un alarde de técnica, una muestra de virtuosismo. La velocidad del zapateado es elevadísima en comparación con los cánones de la época –exceptuando a Carmen Amaya– y pese a ello, su ejecución es limpia y su sonido homogéneo, sin pérdidas de ritmo con el cambio de peso del cuerpo. Sus zapateados se caracterizan también por no ser estáticos, siempre los acompañan con braceos, con desplazamientos o con palmas y pitos que apoyan sus acentos o los enriquecen mediante contratiempos, unas veces tocadas por el propio intérprete y otras por su compañero.

En el caso concreto de los giros cabe señalar que los más utilizados son las vueltas de pecho y las quebradas, más utilizadas en el campo de la escuela bolera que en el estrictamente flamenco. Las que aparecen en las dos primeras secciones de la obra tienen una finalidad conclusiva, forman parte de un *remate*. Los remates son una secuencia de movimientos que funcionan de forma similar a las cadencias musicales, y que en el caso de *Canasteros de Triana* pueden estar formados por dos combinaciones diferentes: juego de zapateado y vuelta quebrada, o bien, juego de zapateado y posición estática con algún tipo de desplante. Este sentido conclusivo alcanza su cenit al final de la obra, donde Rosario y Antonio coronan su actuación con una serie espectacular de ocho vueltas de pecho antes de salir de escena. Esta secuencia de giros tiene otra dificultad añadida, y es que comienzan de frente al público para terminar de frente a la pareja, es decir, que a parte de girar sobre sí mismos hacen un movimiento de traslación en el espacio de unos 90° aproximadamente.

En cuanto a la fuente original utilizada, es evidente que ha sido el flamenco, su esencia puede apreciarse a varios niveles: a nivel musical a parecen los ritmos de la

zambra y la bulería; a nivel formal se mantiene la estructura básica de algunos palos flamencos, con su entrada, estrofas, escobilla y final; y a nivel coreográfico se utilizan recursos característicos de la zambra, como son los marcajes y el zapateado. El tipo de desplazamiento utilizado en la mayor parte de los casos sigue las pautas flamencas: son muy asentados, con utilización constante del plié para dar impresión de deslizamiento uniforme. No obstante, no se puede afirmar que *Canasteros de Triana* sea un baile flamenco, su descontextualización musical y estilística es obvia: en primer lugar, no hay un cuadro flamenco de fondo, sino una orquesta dirigida por Silvio Masciarelli; y en segundo lugar, a los pasos citados se les han introducido algunos saltos inventados por Antonio y algunos recursos de la escuela bolera.

El uso del espacio es bastante limitado a nivel cualitativo. Sus desplazamientos son muy pequeños, generalmente hacia los laterales. En cierta medida este aspecto viene determinado por el ámbito escénico del que provienen, las variedades y *music hall*, donde los escenarios tienen dimensiones muy reducidas. Este hecho se comprueba fácilmente examinando la disposición de las salas Sert Room y Empire Room del hotel Waldorf Astoria en la época en la que Antonio y Rosario bailaban su repertorio³³⁸. Debido a ello, la mayor parte de sus esfuerzos a nivel espacial van dirigidos a enriquecer los movimientos en pareja, utilizando una gran variedad de disposiciones y cambios de ubicación entre ambos, en los que la orientación corporal se enfoca principalmente hacia el público o el compañero. Este baile dual únicamente se ve interrumpido en la escobilla central, donde predominan los solos cumpliendo una doble función: por un lado sirven de exhibición personal y por otro permiten que la persona que no zapatea descansa mientras jalea al contrario.

En cuanto a la interacción entre música y coreografía se refiere, hay que señalar que la adaptación de la frase coreográfica a la musical es total. Las frases melódicas, al igual que en las canciones, están muy definidas y Antonio las coreografía siguiéndolas al pie de la letra. En ocasiones sus dimensiones vienen delimitadas por un aumento de la

³³⁸Véase la Figura 8 en la pág. 125 y la Figura 13 en la pág. 134.

intensidad y el ritmo del movimiento al final, en otras por desplantes, y en otras por remates conclusivos, gracias a lo cual consigue mucha claridad estructural. Como ejemplo de ello puede citarse el remate del pasaje introductorio de la zambra, cuyo sonido Antonio traduce literalmente en movimiento corporal. Es una cadencia muy rítmica, de acentos muy marcados que inducen a zapatear porque con ello se puede conseguir fácilmente la reproducción coreográfica del carácter musical. A pesar de ello Antonio remata este zapateado con una vuelta quebrada que subraya doblemente el sentido cadencial de la melodía, ya que el movimiento que genera este giro es difícil de encadenar con otros pasos.

En cuanto al respeto de la dinámica y la introducción de elementos percutivos se refiere, el trabajo de Los Chavalillos es admirable. Se respetan los *ff* y los *pp* en los zapateados, así como sus gradaciones intermedias. El aprovechamiento coreográfico del *ritardando* que precede a la sección central es excelente, ya que en él se dibuja una estampa típica de zambra, con la mujer arrodillada y el hombre de pié, que viene a ser la preparación para una vertiginosa vuelta de pecho que introduce nuevamente el ritmo rápido. También merece la pena destacar un pasaje de la escobilla por bulerías en el que la orquesta, a ritmo frenético, imita el rasgueo de una guitarra con unos saltos hacia el agudo que Antonio traduce coreográficamente en un zapateado rapidísimo con un salto lateral cruzado, algo totalmente innovador, nunca antes utilizado en flamenco –únicamente en las recreaciones de Massine– tal y como tendremos oportunidad de comprobar cuando se hable del Decálogo del arte Flamenco creado por Vicente Escudero³³⁹.

Lo más destacable desde el punto de vista de la técnica interpretativa es sin lugar a dudas el virtuosismo inaudito de la pareja –manifestado principalmente a través de zapateados y giros– respecto al cual vamos a realizar algunas observaciones. El zapateado de Antonio se caracteriza por su rapidez y su nitidez, pero lo más sorprendente y complicado de su ejecución es la regularidad con la que zapatea, incluso

³³⁹Véase el apartado 5.3 Vicente Escudero y la ortodoxia española en la pág. 320.

al matizar, es decir, puede cambiar rápidamente la intensidad del golpe y el peso del cuerpo sin perder el ritmo. Aunque Antonio estudió en su infancia con uno de los mayores virtuosos del zapateado, el maestro *Frasquillo*, quizás el hecho de ver a una mujer como Carmen Amaya utilizándolo como elemento principal de sus bailes pudo tener algo que ver en la forma en que Antonio lo inserta como recurso de virtuosismo en los suyos, un reclamo que lo revalorizaba y lo diferenciaba de otros intérpretes de su época, que le ayudaba a conseguir el beneplácito del público.

También merecen ser comentados dentro de este apartado los giros de Rosario y Antonio. Llama la atención su ejecución de las vueltas de pecho por el quiebro tan pronunciado con el que giran. Antes de iniciar la vuelta es muy marcado –de casi 90 grados– y lo sorprendente es que esta inclinación la mantienen durante todo el giro hasta llegar a la posición final. La dificultad de realización de la vuelta de pecho va aumentando conforme se va quebrando, por ello, esta ejecución es especialmente complicada, sobretodo en la secuencia final. Este gran ángulo de quiebro era bastante usado en la época, por lo que es fácil encontrarlo en otros artistas españoles, como por ejemplo, Carmen Amaya.

A todo esto hay que añadir que Rosario ejecuta las vueltas de pecho a la manera tradicional, tal y como vamos a detallar a continuación. Para realizar una vuelta de pecho es necesario cruzar un pie por delante de otro antes del giro, pero en el caso de las mujeres, se podía añadir la falda para añadir vistosidad a la vuelta. Para ello, había que realizar un golpe de falda, es decir, se subía la rodilla enérgicamente para provocar el movimiento de la falda y de los volantes hacia arriba y al bajar ya se podía cruzar la pierna. Este pequeño elemento, este “rodillazo” que a simple vista puede parecer poco relevante, provocaba que la vuelta de pecho se hiciera con una velocidad y un tempo totalmente distinto, ya que cuando simplemente se cruza una pierna sobre la otra hay más tiempo para girar y la vuelta sale más ligada, mientras que si hay que darle a la falda antes de preparar la vuelta se pierde un tiempo que hay que ganar haciendo el giro más rápido para poder acabar al mismo tiempo que el hombre y que la música. Por tanto

mientras que la vuelta de pecho del hombre se puede realizar en un solo acento, la de la mujer necesita dos. Este tipo de giro es especialmente efectivo en remates por su carácter conclusivo, por lo que lo utilizan especialmente al final de las frases coreográficas. No obstante, para la secuencia final de ocho vueltas, Rosario cruza las piernas normalmente para no perder la inercia del giro. Antonio, por su parte, pierde un poco de calidad técnica en este final. Si nos fijamos en sus piernas descubriremos que no las utiliza con precisión, su ejecución no es tan limpia, sacrifica la colocación para mantener la espectacularidad en la inercia de sus giros. Con el paso del tiempo se modificó la ejecución de este tipo de giro tan quebrado. Este hecho probablemente se deba al abuso de la técnica del ballet clásico –contraria a la ruptura de la línea vertical de la columna vertebral–, hecho que fue denunciado por Mariemma en su tratado:

[...] hacían, no todos, unas vueltas de pecho rarísimas, en las que únicamente flexionaban las rodillas y simulaban con los brazos esa vuelta de pecho [...] Muchas veces se ejecutan erróneamente, donde el tronco queda recto y sólo flexionan las rodillas, lo que sería una vuelta quebrada de rodillas pero no de pecho³⁴⁰

Por suerte la práctica del quiebro no llegó a perderse gracias a la labor educativa desarrollada por Mariemma a través de su academia y de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, o del propio Antonio en su compañía, aunque no ocurrió lo mismo con la vuelta en dos tiempos originada por el golpe de rodilla a la falda, muy difícil de encontrar hoy en día en un escenario o en el aula de un conservatorio.

Dentro de este apartado técnico hay otra observación importante que realizar. Rosario y Antonio no poseían una preparación clásica que les sirviera como base para la colocación del cuerpo, lo cual se refleja nítidamente en su interpretación: los hombros se les subían frecuentemente en los momentos de dificultad –sobre todo en los braceos y en los giros– rompiendo la línea del cuello, de la clavícula y de la espalda; los brazos, al no estar acostumbrados a ser sujetos en posiciones fijas como ocurre en el ballet

³⁴⁰Mariemma, *Mis caminos a través de la danza*, 135.

clásico, se descolocan con facilidad, sobre todo al girar –encogiéndose, cayendo sobre la cabeza o cruzando el eje del cuerpo hacia el espacio del brazo contrario–. Cuando Antonio intenta colocar las manos para realizar algún braceo las pone muy crispadas, con los dedos muy separados –sobre todo el índice– y las muñecas están dispuestas de tal forma que rompen la línea de las manos y el brazo. Las manos clásicas están más relajadas, y los dedos y las muñecas siguen la línea del brazo para dar sensación de continuidad y de longitud. Esta postura fue relajándose según avanzaba su entrenamiento clásico, aunque siempre mantuvo la posición con las manos muy caídas.

Hablando ahora de la expresividad de Antonio, hay que señalar que era muy libre, sin las imposiciones academicistas que conocemos en la actualidad. Un torbellino de movimientos rápidos, ágiles y virtuosos, en los que aflora sin disimulo alguno el ímpetu juvenil. Éste le llevó en ocasiones a exagerar las gesticulaciones en los desplantes y en las acentuaciones musicales, aunque también pudo ser fruto de sus tremendas ansias de triunfo o de su falta de experiencia ante las cámaras.

Escenografía

Antonio y Rosario utilizan en esta ocasión un vestuario tradicional que responde a la estética gitana del mundo del *music hall* y las variedades: ella luce un vestido tradicional con falda de mucho vuelo y volantes hasta la cadera, mangas de lechuga, flecos desde el escote a la cintura y todo tipo de complementos tópicos del flamenco, como collares, pendientes, pulseras, diademas, peinetas y flores; él viste amplios pantalones negros ajustados a la cintura, con camisa de manga ancha, chaleco negro y pañuelo anudado al cuello.

Los decorados y la iluminación suponen una verdadera revolución para esta disciplina, y son propias de la gran meca del cine. El escenario estaba dispuesto para albergar tres números diferentes y constaba de un gran espacio que Antonio y Rosario no iban a utilizar debido a la naturaleza reducida de sus desplazamientos. Los técnicos de Hollywood lo solucionaron brillantemente introduciendo unos telones formados por

infinidad de tiras de tela que imitaban al bambú y delimitaban el espacio escénico. Aun así este seguía siendo demasiado grande para las costumbres de la pareja, por lo que no lo usaron en su totalidad.

Destaca el excelente trabajo de elección de planos de las cámaras. Los cuales van cambiando conforme lo hacen las secciones de la danza e incluso a veces coinciden con las propias frases coreográficas. Combinan planos generales obtenidos desde arriba para captar la escena en su totalidad, con planos frontales de cuerpo entero que recogen la coreografía al detalle y con algunos primeros planos, fundamentales para mostrar la expresividad facial de la pareja.

La iluminación no tiene precedentes conocidos en la danza española. Durante toda la obra se mantiene proyectado sobre el suelo un juego de luces y sombras que consiguen crear la sensación de que Antonio y Rosario están bailando realmente entre cañas o bambús. En la primera sección este efecto está más diluido porque Antonio y Rosario bailan bajo un gran cenital, pero cuando comienza el puente hacia la escobilla por bulerías cambia por completo la iluminación, el cenital desaparece y Antonio y Rosario quedan a oscuras bailando únicamente a las “sombras de las cañas”. La escobilla vuelve a tener la misma iluminación que las primeras estrofas y para la apoteósica sección final recurren a un cañón que enfoca siempre a la pareja y la sigue en sus movimientos al que añaden de fondo las cañas, pero esta vez en movimiento. Lo cual contribuye a aumentar la tensión y la sensación de velocidad de los movimientos de la pareja. A mi parecer una combinación grandiosa para la época de la que estamos hablando.

Conclusiones

Canasteros de Triana es un baile en el que Rosario y Antonio todavía explotan los recursos de las variedades. La coreografía es todavía muy intuitiva, con figuraciones sencillas y estructuras muy simples, pero combinadas de manera extraordinaria para sacarles el máximo partido. Su manera de conjugarlas con la música muestra una

sensibilidad extrema. Hay un virtuosismo inaudito tanto en vueltas como en zapateados, originado por la velocidad y el nervio que les imprimen. Pese a que la fuente principal de inspiración es flamenca, lo considero como una danza estilizada por su alto grado de descontextualización, generado por la introducción de la orquesta y por las innovaciones coreográficas y escenográficas que se han referido anteriormente.

Recepción

El 16 de Abril de 1941 se publicó la primera y única crítica de la película que hacía referencia a Antonio y Rosario. La firmaba P. K. Scheuer para *Los Ángeles Times* tras haber asistido a una pre-visualización llevada a cabo en el *Four Star Theater*. La crítica adelantaba las líneas principales de desarrollo del guión y hacía referencia al excelente reparto del film y a los números musicales, donde encontramos una breve y errónea alusión: “Antonio and Rosario perform a Cuban dance smartly in this *Minnie from Trinidad*”³⁴¹.

Obviamente el autor fue un crítico de cine con escasos o nulos conocimientos sobre danza. Tampoco se informó lo suficiente sobre los artistas que aparecían en el reparto. Su valoración es superficial, pero en cierto sentido acertada, ya que opina que sirve para aportar color hispano a la película.

Siete meses después del estreno en Estados Unidos, la película llegó a los cines ingleses, donde se valoró positivamente la actuación de la pareja: “Among the good things that might have been made into half a dozen better films are the delightful performance of Judy Garland, the dancing of Antonio and Rosario, [etc.]”³⁴²

³⁴¹ *Los Angeles Times*. 16/04/1941. Pág. 14

³⁴² J E D P, «Picture Theatres», *The Manchester Guardian*, noviembre 18, 1941, 6.

4.1.3 A la conquista de Broadway

Durante las tres semanas que estuvieron ensayando y grabando la película, Rosario y Antonio actuaron en *Ciro's Night Club*, tal y como refleja la crónica sobre Hollywood de Louella O. Parsons' publicada en el *Washington Post*³⁴³. Esta sala era el lugar de recreo de las estrellas cinematográficas y en ella Antonio conoció a Ava Gardner, Greer Garzón, Lupe Vélez, Robert Taylor, Gilbert Roland, entre otros, que pasaron a formar parte de su círculo de amigos. El éxito que obtuvieron en dicha sala de fiestas queda reflejado nuevamente en la prensa de la época, concretamente en otra de las crónicas de Parsons':

Dined at Romanoff's and went on to *Ciro's* to see Rosario and Antonio, the gypsy dancers again, apparently many other people has the same idea as the place was crowded. The Howie Mayers here with young Jeff McWade of the McWade Advertising Co., wanted to book the dancers then and there for the Pump Room³⁴⁴

En este tiempo también tuvieron la oportunidad de participar en actos benéficos, como el de la Casa Nazareth, donde compartieron escenario con Tony Martin y Jerome Kern, entre otros. Según recoge Hedda Hopper en su crónica de *Los Angeles Times*: “don't miss Rosario and Antonio, who are dancing there. They packed the New York Waldorf earlier this year. Metro brought them out for *The Ziegfeld girl*”³⁴⁵

Tal y como iremos mostrando a lo largo de este capítulo, la participación de la pareja en fiestas privadas y actos benéficos siguió siendo elevada, sobre todo en el caso de estos últimos. A parte de responder a causas puramente desinteresadas, era una forma excelente de darse publicidad, ya que a estos actos y cenas benéficas solía acudir lo más selecto de la sociedad americana y del mundo del espectáculo.

³⁴³Louella O. Parsons', «Close-Ups and Long-Shots Of the Motion Picture Scene», *The Washington Post*, marzo 1, 1941, 9.

³⁴⁴Louella O. Parsons', «Close-Ups and Long-Shots Of the Motion Picture Scene», *The Washington Post*, marzo 10, 1941, 14.

³⁴⁵«Hedda Hopper's Hollywood», *Los Angeles Times (1923-Current File)*, marzo 5, 1941, A11.



Figura 22: Ciro's Night Club. Fuente: <http://www.hollywoodphotographs.com/detail/4386/interior-of-ciros-nightclub-on-sunset-blvd-in-west-hollywood/?c=112&i=1&r=96>.

Durante la estancia de Antonio y Rosario en Hollywood tuvo lugar un importante acontecimiento en Nueva York: Carmen Amaya debutó ante el público norteamericano. Estando Antonio Triana en México recibió un mensaje inquietante desde Nueva York. Sol Hurok le animaba a que buscara otra pareja de baile ya que cada vez se hacía más evidente que la salud de La Argentinita se estaba deteriorando. En esos momentos Carmen Amaya estaba bailando en el night club El Patio, y cuando Antonio Triana la vio escribió a Hurok contándole sus habilidades. El representante mandó rápidamente un contrato para Carmen Amaya, quien pasó de ese modo a engrosar sus filas³⁴⁶.

La bailaora llegó a América en diciembre de 1940 con un espectáculo flamenco apto para los *night clubs* neoyorkinos, pero Sol Hurok quiso prepararla convenientemente y presentarla directamente en el circuito de conciertos. Aquél era el escalón indispensable por el que debía pasar todo bailarín que quisiera alcanzar la

³⁴⁶Vega de Triana, *Antonio Triana and the Spanish dance*, 44-45.

cumbre del estrellato artístico. Era un circuito menos rentable que el de las variedades, pero aumentaba exponencialmente el prestigio del artista.

Según el testimonio de Rita Vega, Sol Hurok encargó a Antonio Triana, la preparación y dirección de un espectáculo más desarrollado desde el punto de vista conceptual y coreográfico que el que venía representando la familia Amaya, así como la puesta a punto de todos ellos³⁴⁷. A la hora de estructurar el nuevo espectáculo, Triana utilizó el modelo que mejor conocía y que había llevado por todos los Estados Unidos con notable éxito dos años atrás –el modelo de la propia Argentinita–, que incluía folclore, escuela bolera, estilización y flamenco. Pese a que la naturaleza de Carmen Amaya se resistía a aprender estos estilos, no le quedó más remedio que adoptarlos en sus primeras actuaciones:

It now fell to Triana to train the untamed Amayas in concert choreography. Their entire nightclub repertoire lasted only twenty minutes. Gypsy dancers do not easily take instruction from anyone, yet now there was to be the discipline of costume changes, the following of a set program. More important, the spontaneity of their improvisations would have to be channeled [...]

A graduate course in Granados, Albéniz and Falla was now imperative for the Amayas. Her independent gypsy spirit made Carmen reluctant to admit having to take lessons but Antonio was one of the few “payos”, or non-gypsies her father found trustworthy. He ordered his boisterous children, “Listen to Triana!” And since Pepe was indisputably the boss, they obeyed [...]

Triana worked with them for two hours a day [...] Antonio taught Carmen his choreography for Albéniz’ “Cordoba”, the “Fire dance”, from el Amor Brujo, “Sacromonte”, by Turina, and Infante’s “El Piropo”. Her

³⁴⁷ Antonio Triana contaba con una amplia experiencia en la materia. Muestra de ello fue la invitación del Ministerio de Educación de México para dirigir, coreografiar e interpretar el Ballet del *Amor Brujo* de Falla en el Teatro Bellas Artes, con la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Cristobal Halffter. Durante su estancia en México impartió clases a algunos de los bailarines más sobresalientes de las siguientes generaciones: Luisillo, Rafael de Córdoba, Roberto Iglesias y Manolo Vargas, entre otros. Más información en Vega de Triana, *Antonio Triana and the Spanish dance*, 43–44.

sisters, Antonia and Leonor, whose main contribution to the act had been their exacting sharp “palmas”, or hand-claps, were taught “Goyescas”, a “Farruca de Jerez”, and a lively “Jota” [...] The entire program was under Triana’s direction, and he prepared a varied fare, a very mosaic of dance to play up the strengths and camouflage the faults of a company so young in concert experience³⁴⁸.

Pronto se hizo evidente la necesidad de prolongar los ensayos durante más tiempo y como Sol Hurok era el encargado de alimentar al numeroso clan de los Amaya hasta que estuviesen preparados para actuar, decidió no esperar más y presentarlos en el ambiente en el que estaban acostumbrados a bailar, el de los *night clubs*. De ese modo Carmen Amaya hizo su debut en Beachcomber, el 19 de enero de 1941³⁴⁹. John Martin escribía al día siguiente en el *New York Times*: Whether Miss Amaya’s future in this country is to be in night clubs, concert halls or revues is still uncertain, for she seems to be a bit difficult to classify³⁵⁰.

Tras grabar *Ziegfeld girl*, Antonio y Rosario fueron contratados para aparecer en una película más, *Sing another chorus*, que empezó a rodarse el 14 de marzo bajo la dirección de Charles Lamont, junto con Jane Frazee, Johnny Downs, Mischa Auer y Walter Catlett³⁵¹. Por desgracia ha sido imposible visionar la película y analizar las dos danzas que Antonio y Rosario bailaban en ella. Ni la Filmoteca Española, ni la New York Public Library conservan copia de ella. Tampoco se ha encontrado rastro alguno en tiendas especializadas.

Según cuenta Antonio en sus memorias, esta vez simultanearon la grabación con un contrato de tres semanas de duración en el Hotel Mark Hopkins de San Francisco, donde cobraron 7000 dólares semanales. En él hacían un show de cuarenta minutos de duración en el que alternaban baile y canto, éste último siempre interpretado por parte

³⁴⁸Ibid., 46–47.

³⁴⁹Ibid., 47.

³⁵⁰John Martin, «Program offered by Carmen Amaya», *New York Times* (New York, mayo 18, 1942), X8.

³⁵¹Edwin Schallert, «Wurtzel Will Produce South American Story», *Los Angeles Times* (1923–Current File), marzo 15, 1941, 7.

de Rosario. Antonio lo explica de la siguiente manera: “Mientras Rosario cantaba, yo me cambiaba ayudado por mi hermana y hacía un baile; luego bailábamos los dos”³⁵². No obstante, no se han encontrado referencias en la prensa sobre esta actuación, excepto en un artículo del *Chicago Defender*, donde se enumeran los lugares en los que ha bailado la pareja³⁵³. Lo que si reflejan las crónicas es que la pareja alcanzó cierta fama en los círculos artísticos californianos, hasta el punto de recibir pequeños homenajes en sus salidas informales:

Mary Parker and Billy Daniel are growing very social, Monday night they entertained in their workshop to honor Antonio and Rosario. The dance team held a reunion at the Cocoanut Grove, the other night with Everett and Alliene West³⁵⁴.

Finalmente, en abril de 1941 los dos artistas estaban de vuelta en Nueva York, volviendo a establecer su sede en el Hotel Waldorf Astoria, tal y como anunciaron antes de su partida. Llegados a este punto, ha sido nuevamente fundamental la labor de vaciado hemerográfico de la prensa estadounidense, ya que las memorias de Antonio son poco precisas y además inexactas:

Esta vez actuamos arriba del todo, en la parrilla, el Starlight Roof. Era como marzo o abril de 1941. La orquesta esta vez era la de Xavier Cugat. Era una orquesta muy famosa, pero ya nosotros también éramos conocidos en Estados Unidos. La primera vez cobramos de sueldo 750 dólares a la semana. Como era nuestra casa paterna, quiero decir, la casa que nos lanzó, cobramos ya esta segunda vez 1500 dólares a la semana. En el Starlight Roof estuvimos seis semanas³⁵⁵.

³⁵² Arriazu, Antonio «El Bailarín», 79–80.

³⁵³ «On Broadway», *The Chicago Defender (National edition)*, diciembre 27, 1941, 20.

³⁵⁴ «Display Ad --No Title», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, marzo 16, 1941, D11.

³⁵⁵ Arriazu, Antonio «El Bailarín», 79–80.

Las crónicas periodísticas recogen el inicio de la temporada el 12 de abril de 1941, pero a diferencia del relato del bailarín localizan sus actuaciones en el Sert Room³⁵⁶. Xavier Cugat y su orquesta ostentaban la cabeza de cartel, seguidos por Rosario y Antonio, y en el escalafón inferior por Miguelito Valdes y Evelyn Tyner³⁵⁷. Según la prensa las actuaciones se prolongaron únicamente por un mes³⁵⁸. Durante estas actuaciones Silvio Masciarelli, el marido de Rosario, jugó un papel fundamental a nivel musical, ya que según se deduce de las memorias de Rosario, hizo arreglos para las orquestas del Waldorf e incluso llegó a dirigir las ante la falta de experiencia de éstas: “Era un gran arreglista, y él mismo tenía que dirigir con frecuencia las orquestas, que no tenían experiencia en música española, como ocurrió en el Waldorf con las de Eddy Duchin o la de Xavier Cugat³⁵⁹”.

El día 16 de abril la pareja volvió a subir a un escenario con fines benéficos. Esta vez bailaron en el Grand ballroom del mismo Hotel, donde se les seguía etiquetando como “Spanish gypsy dancers”:

During another interval a series of “Night Club Divertissements” was offered, enlisting the participation of Mr. Draper in specialty dances, Yvette in a group of songs, Sheila Barret, mimic; Rosario and Antonio, Spanish gypsy dancers, and Marina Franca, specialty dancer³⁶⁰.

El 14 de mayo de 1941 apareció el primer artículo sobre Los Chavalillos Sevillanos en una revista especializada, concretamente en *Dance*, una de las más representativas de la época³⁶¹. En ella, Frederic Majer presentaba a la pareja mediante algunos datos biográficos, los cuales hemos de decir que están plagados de falsos tópicos y errores. Por ejemplo afirma que Antonio quería ser torero como Salvador, el primo de Rosario,

³⁵⁶ «Display Ad 22 -- No Title», *New York Times (1923–Current file)*, abril 11, 1941, 18; «The hotels and night clubs during april», *New York Times (1923–Current file)*, abril 5, 1941, 12.

³⁵⁷ «Display Ad 26 -- No Title», *New York Times (1923–Current file)*, abril 22, 1941, 26.

³⁵⁸ «The hotels and night clubs during may», *New York Times (1923–Current file)*, mayo 3, 1941, 21.

³⁵⁹ Salama Benarroch, *Rosario*, 31.

³⁶⁰ «Display Ad 26 -- No Title».

³⁶¹ Majer, «Los Chavalillos Sevillanos», 14.

hasta que fue persuadido para dedicarse a la danza; que comenzó sus estudios en la Academia de Realito a los siete años; o que ya habían triunfado en toda España, en Londres y en París. También relataba los éxitos de la pareja por Sudamérica y el encuentro con Massine, a quien definía como el ídolo de Antonio.

Lo más interesante del artículo es la información que aportaba sobre sus actividades y sus proyectos futuros. En este sentido confirmaba los datos del *New York Times* respecto a su segunda actuación en el Sert Room, donde dice que bailaron “taking New York by storm”. También aporta datos que nos ayudan a comprender la naturaleza de la confusión de las memorias de Antonio: a partir del 14 de mayo y durante buena parte del verano la pareja bailarían en el Starlight Roof, e inmediatamente después, en el Hotel Palmer House de Chicago.



Figura 23: Starlight Roff. Hotel Waldorf Astoria, Nueva York. Fuente: <http://www.Waldorfnueyork.com/photo-gallery>.

Sobre los planes de futuro de la pareja anuncia un tour de conciertos en otoño presentando *Pictures of Spain*, tour sobre el que no se ha encontrado ningún indicio de que se llegara a producir. En cuanto al repertorio se refiere, asegura que la pareja atesora un total de cuarenta danzas, con cincuenta trajes: “gay colorful and styled in Hollywood fashion. Upon the dance floor the youthful pair present a striking picture”³⁶².

En lo concerniente a su estilo interpretativo Majer hace sólo dos comentarios vagos y un tanto tópicos:

Against a background of José Sert murals and Xavier Cugat music, two lithe figures, hair disheveled and coal-black eyes ablaze, stamp and whirl across the dance floor. There is electric intensity in their madly paced movements, fire in each slashing step and gesture. Here, one feels, is true gypsy dancing, here is the Spanish dance-art executed by two master interpreters. [...] Rosario and Antonio have been dancing together, bringing to their dance the exuberance of youth, extraordinary grace, liquid-smooth teamwork and mastery of technique that has come through years of intensive study³⁶³.

A partir del 29 de mayo la actividad artística de Rosario y Antonio se verá incrementada notablemente –y con ello también sus ingresos– porque simultanearán sus actuaciones en el Starlight Roof del Waldorf Astoria con su participación en el *vaudeville* del Teatro State. Un espectáculo mixto en el que compartían escenario junto a Gus Arnheim y su orquesta, Jackie Mills y una artista llamada Trixie. El espectáculo preludiaba, intermediaba o clausuraba la proyección del film *That Hamilton Woman*. Lo curioso es que los dos primeros días la pareja aparece en los anuncios publicitarios en la cola del cartel, y al tercer día se les anuncia ya en segundo lugar, tras la orquesta de Arnheim³⁶⁴:

³⁶²Ibid.

³⁶³Ibid.

³⁶⁴«Display Ad 18 -- No Title», *New York Times (1923-Current file)*, mayo 29, 1941, 15; «Display Ad 15 -- No Title», *New York Times (1923-Current file)*, mayo 30, 1941, 13; «Display Ad 2 -- No Title», *New York Times (1923-Current file)*, mayo 31, 1941, 14.



Figura 24: *New York Times*, Mayo 31, 1941, 14.

Desde el 1 de junio se comienza a anunciar en el *Chicago Daily Tribune* la próxima temporada de verano del Hotel Palmer House de Chicago, en cuya Empire Room bailaron los dos artistas españoles. El espectáculo, que comenzó oficialmente el 26 de junio, incluía también a los comediantes The three Pilchmen, al bailarín de claqué Johnny Mack y al cantante Carlos Ramírez³⁶⁵. El día 11 de Julio June Provines recoge una anécdota en el *Chicago Daily Tribune* sobre la bailarina Ruth Page, la cual se desplazó en tren *ex profeso* para ver bailar a Antonio y Rosario en la sala Empire Room³⁶⁶.

La primera reseña sobre los artistas es del día 6 de julio, fue escrita por Will Davison en el *Chicago Daily Tribune*:

The kids from Sevilla, are such appealing, exciting youngsters, and their dances have so much authentic dash and fire and imagination that it is difficult, under pressure, to be both coherent and concise. It would be equally difficult, I think, to find a better team³⁶⁷.

³⁶⁵Will Davidson, «Palmer House Books Band of Skinnay Ennis», *Chicago Daily Tribune*, junio 1, 1941; Will Davidson, «Jimmy Dorsey in Panther Room», *Chicago Daily Tribune*, julio 6, 1941; June Provines, «Front Views and Profiles», *Chicago Daily Tribune*, julio 11, 1941; Will Davidson, «Chez Concocts a Show Dish Sure to Please», *Chicago Daily Tribune*, julio 13, 1941.

³⁶⁶June Provines, «Front Views and Profiles», *Chicago Daily Tribune*, julio 11, 1941, 15.

³⁶⁷Will Davidson, «Jimmy Dorsey in Panther Room», *Chicago Daily Tribune*, julio 6, 1941, F3.



Figura 25: Empire Room. Hotel Palmer House, Chicago.

La segunda, mucho más extensa, es del mismo escritor y se publicó siete días después en el mismo periódico. En ella se retoma nuevamente la función propagandística a partir de falsas anécdotas. Por ejemplo, cuentan que a la edad de seis años Antonio le mostró a un matador su arte torero y éste le dijo que nunca sería buen matador, pero que con esos pies sería un estupendo bailarín. Se puede apreciar cómo reseña a reseña, la historia del torero va tomando fuerza. En cuanto a su forma de bailar, Davison no tiene duda alguna:

When you see them dance you are seeing more than superb choreography, more than an almost unbelievable technique. You are seeing Spain rise from totalitarian ashes, and beat out once again the impassioned cadences of its native heart [...] Before The kids from Sevilla came along I last experienced that when I drove 400 snowswept mountain miles a decade ago to watch the incomparable Argentina³⁶⁸.

³⁶⁸Will Davidson, «Chez Concocts a Show Dish Sure to Please», *Chicago Daily Tribune*, julio 13, 1941, D2.



Figura 26: The kids from Seville. *Chicago Daily Tribune*, agosto 17, 1941, F3.

Su éxito en Chicago fue bastante relevante. El 17 de agosto se publicaba una fotografía de la pareja tomada por Mauryce Seymour en el *Chicago Daily Tribune*, en cuyo pie se les proclamaba como “The most exciting and authentic interpreters of Spanish gypsy dancing now in this country”³⁶⁹.

A partir de septiembre comienzan a anunciarse en el Teatro Chicago, dentro del espectáculo que intermediaba la película de Errol Flynn *Dive Bomber*. Se les presenta haciendo gala de todas sus señas de identidad: “The kids from Seville. Rosario and Antonio. World greatest Spanish-Gipsy dancers”. Es probable que estas actuaciones las alternaran con las del Empire Room del Palmer House, ya que los horarios parecen compatibles. En el Teatro Chicago hacían varias funciones a lo largo del día, comenzando a las 9:15 a.m. o las 8:45 a.m. –según el día– y con un último pase a las 10:45 p.m. El

³⁶⁹Seymour, «The kids from Seville», *Chicago Daily Tribune*, agosto 17, 1941, F3.

precio de la entrada variaba según la función, siendo la más barata la de la sesión matutina, con un precio de 35 centavos de dólar³⁷⁰.

No se sabe cuando tuvo lugar la vuelta a Nueva York. Pero Antonio afirma en sus memorias que al llegar volvieron a bailar en la Sert Room cobrando esta vez 2500 dólares semanales, y que estando allí se fraguó un contrato para Broadway. No obstante, no se han encontrado evidencias de estas actuaciones. Rastreando la prensa a partir del mes de octubre –ya que en septiembre todavía permanecen en Chicago– aparecen las referencias habituales del Hotel Waldorf anunciando sus espectáculos, pero en ninguno de ellos se nombra a Antonio y a Rosario.

En cualquier caso, el 29 de septiembre de 1941, se anuncia por primera vez la futura participación de Antonio y Rosario en un musical de Broadway llamado *Sons o' Fun*. Es el primero de una serie de anuncios que coparán la prensa durante los meses de octubre y de noviembre³⁷¹. Durante esta temporada otoñal no hay otras noticias de la pareja, sin embargo, es de suponer que estuvieran en Nueva York ensayando el espectáculo. En esta superproducción intervinieron, entre otros: Harry Kaufman como director general de producción, Jack Yellen y E. Fain como compositores, Robert Alton creó la coreografía y la escenografía fue tarea de Raoul Pène du Bois. Las estrellas principales del espectáculo fueron Olsen & Johnson, Carmen Miranda y Ella Logan, pero también participaban otros artistas como Frank Libuse, Joe Besser y The Pitchmen.

³⁷⁰ «Display Ad 11 -- No Title», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 5, 1941, 24; «Display Ad 11 -- No Title», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 6, 1941, 12; «Display Ad 15 -- No Title», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 8, 1941, 16; «Display Ad 14 -- No Title», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 9, 1941, 16; «Display Ad 42 -- No Title», *New York Times (1923-Current file)*, septiembre 11, 1941; «Display Ad 10 -- No Title», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 13, 1941, 12; «Vaudeville», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 14, 1941, G2; «Display Ad 22 -- No Title», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 15, 1941, 20; «Display Ad 22 -- No Title», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 16, 1941, 18; «Display Ad 19 -- No Title», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 17, 1941, 18.

³⁷¹ «News of the Stage», *The Christian Science Monitor (1908-Current file)*, septiembre 29, 1941; «Plays and Players», *The Christian Science Monitor (1908-Current file)*, octubre 13, 1941; «Plays in Prospect», *Christian Science Monitor (1908-Current file)*, octubre 23, 1941; J E D P, «Picture Theatres»; «The Openings», *New York Times (1923-Current file)*, noviembre 30, 1941; «Display Ad 172 -- No Title», *New York Times (1923-Current file)*, noviembre 30, 1941; «The Openings», *New York Times (1923-Current file)*, noviembre 30, 1941; «“Sons O” Fun,’ Based on “Hellzapoppin” Formula, Opens Tonight -- “Sunny River” Off to Thursday», *New York Times (1923-Current file)*, diciembre 1, 1941; «“Sons O” Fun,’ Based on “Hellzapoppin” Formula, Opens Tonight -- “Sunny River” Off to Thursday», *New York Times (1923-Current file)*, diciembre 1, 1941.

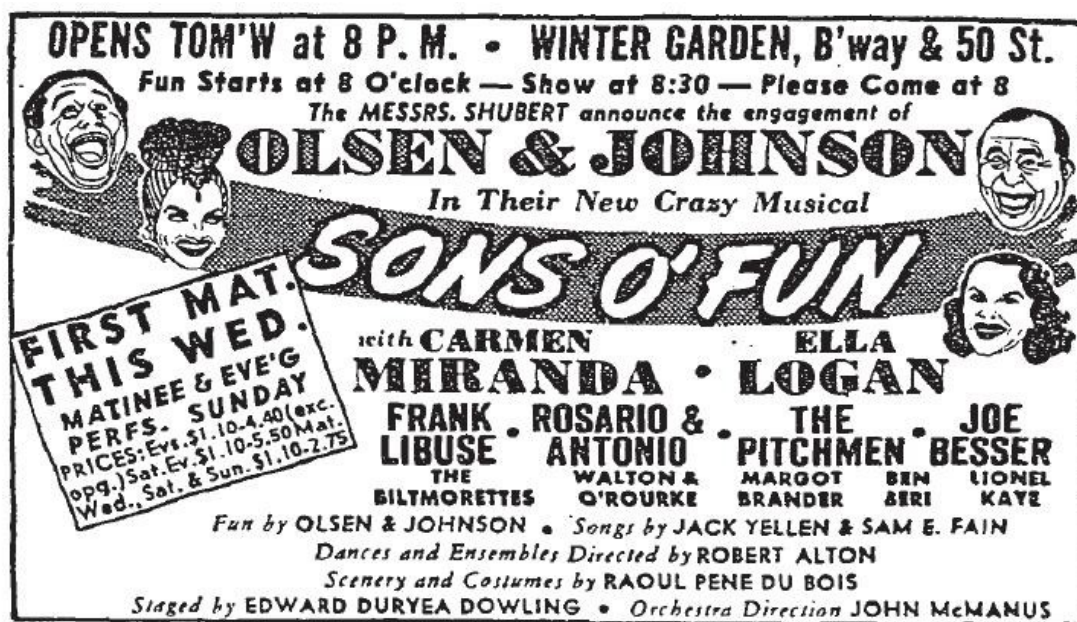


Figura 27: *New York Times*, Noviembre 30, 1941, X3.

El 1 de diciembre de 1941, a las ocho y media de la tarde, tuvo lugar el estreno del musical en el Teatro Winter Garden, lo que supuso el debut oficial de Antonio y Rosario en los escenarios de Broadway³⁷². La crónica del espectáculo publicada al día siguiente por el *New York Times* les cita pero no hace referencias específicas a su actuación³⁷³.

Durante esta primera temporada dieron dos funciones diarias, una de tarde y otra de noche, aunque un día a la semana se ofrecía una matiné con precios más económicos de lo acostumbrado, normalmente entre 1.50 y 5.50 dólares por entrada³⁷⁴. Según cuenta Antonio en sus memorias, el sueldo que recibían era escandalosamente bajo en comparación con el caché que habían logrado en los *night clubs* –500 dólares semanales, frente a los 2500 que volverían a cobrar en el *Waldorf*– pero aceptaron el trabajo como una inversión de futuro:

³⁷²El programa oficial del musical se conserva en el Archivo del Aula de Danza *Estrella Casero* de la Universidad de Alcalá de Henares, con la signatura 1.273.

³⁷³Brooks Atkinson, «Olsen and Johnson Hop In With Carmen Miranda and a Basket of Gags Called "Sons O' Fan"», *New York Times* (1923–Current file), diciembre 2, 1941, 28.

³⁷⁴«"Sons O' Fun," Based on "Hellzapoppin" Formula, Opens Tonight — "Sunny River" Off to Thursday», 15.

En Broadway nos pagaban 500 dólares a la semana. Pero a nosotros nos faltaban los letreros luminosos y el espaldarazo de Broadway. Aceptamos este contrato porque en un futuro nos haría ganar mucho más dinero: cuando un artista ha actuado en Broadway y ha tenido éxito, se le multiplica el sueldo en las salas de cabarets de Estados Unidos³⁷⁵.

Rosario y Antonio llamaron rápidamente la atención del público y fueron haciéndose con un nombre en los círculos teatrales de Broadway. Prueba de ello es que el 27 de diciembre aparece una fotografía de Rosario realizada por Boris Bachky en el *Chicago Defender*, donde la retrata al uso de las estrellas de la escena, no en el estilo “gitano” que venía siendo habitual. La definen como “one of the outstanding attractions in Broadway's latest musical smash-hit”³⁷⁶.



Figura 28: *Chicago Defender*, Diciembre 27, 1941, 20.

³⁷⁵ Arriazu, Antonio «El Bailarín», 81.

³⁷⁶ «On Broadway», 20.

Las actuaciones en Broadway fueron simultaneadas siempre que hubo oportunidad. A los diez días de comenzar a trabajar en el musical se les presentó la primera ocasión, participaron en una gala benéfica auspiciada por la mujer del presidente de Brasil, Getulio Vargas. El evento fue organizado en el Viennese Roof del Hotel St. Regis y contaba con un espectáculo de variedades en el que compartieron escenario con Carmen Miranda y Jean Sablon³⁷⁷. La segunda oportunidad fue en la fiesta de año nuevo del Cotillion Room, en el Hotel Pierre, donde les anunciaron como “dancing stars of *Sons o’ Fun*” y fueron las estrellas principales del espectáculo. Esto nos lleva a pensar que Antonio no estaba equivocado en sus apreciaciones, y su éxito en Broadway les ayudó a aumentar su caché y su prestigio profesional³⁷⁸. A través de una anécdota de sociedad publicada el 21 de enero en el *Washington Post* sabemos que la pareja continuó bailando en el Cotillion Room del Hotel Pierre tras la fiesta de año nuevo. En ella se cuenta que la actriz de cine Greta Garbo quiso ir a bailar una noche y su acompañante la llevó al Hotel Pierre donde se encontró con los artistas españoles:

Stand in the rear of the Cotillion Room, watching one couple dancing on the floor. The couple pivoted, stamped their feet, grimaced at each other, twirled in expert fashion. They were Rosario and Antonio, featured dancers of “Sons o’ Fun”, who are doubling at the Cotillion Room³⁷⁹.

El 11 de enero de 1942 el famosísimo crítico de danza John Martin da dos noticias significativas en el *New York Times*. La primera de ellas es la inauguración de una exposición en el Auditorium Gallery del Museum of Modern Art llamada *Dancers in Movement*, que recogía 50 fotografías tomadas por Gjon Mili, entre las que destacan las de Carmen Amaya y Antonio y Rosario, junto a las de otros bailarines de la talla de Irina Baronova, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Alicia Markova, etc... Lo importante de esta exposición es que introducía a los españoles en los círculos

³⁷⁷ «Danzant will AID Brazilian charity», *New York Times* (1923–Current file), diciembre 11, 1941.

³⁷⁸ «Display Ad 33 — No Title», *New York Times* (1923–Current file), diciembre 28, 1941, D2; «Display Ad 14 — No Title», *New York Times* (1923–Current file), diciembre 31, 1941, 14.

³⁷⁹ Leonard Lyons, «Nobody Took Offense!», *The Washington Post*, enero 21, 1942, 6.

especializados de la danza por primera vez, situándolos en la misma esfera que las grandes estrellas del ballet y la danza contemporánea, lo cual es prueba de la gran popularidad que habían alcanzado³⁸⁰. La segunda noticia es la presentación de Carmen Amaya en el circuito de conciertos, con un debut planeado en el Carnegie Hall de Nueva York. Sorprendentemente, la mayor parte del recital dirigido por Antonio Triana estuvo formado por danzas estilizadas: *Polo y Córdoba* de Albéniz, *Goyescas* y *Danza V* de Granados, *El amor brujo* de Falla, *Sacro Monte* de Turina, *Capriccio Espagnol* de Rimsky-korsakoff, el *Jaleo de Jerez*, la copla *Ay que tú!*, y para terminar, un poco de flamenco, *Farruca*, *Alegrías* y *Fiesta en Sevilla*.

Han llegado pocas referencias audiovisuales hasta nuestros días sobre la danza estilizada de esta bailaora, de las cuales quizá la más famosa sea *El embrujo del fandango*. Dada la nula formación de la artista en el campo de la escuela bolera, el folclore español, o el ballet, sus recursos coreográficos eran excesivamente limitados. En su lenguaje flamenco predominaban las vueltas de pecho, las quebradas, los marcajes y el zapateado –adornados con sencillos braceos–, y poco más se podría encontrar en su estilización. A cambio mostraba una vitalidad, una garra, una expresividad y una comunicación con el espectador, pocas veces se han visto en un escenario. A pesar de ello, su estilización no estaba a la altura de su flamenco. Este hecho se puede constatar mediante un análisis coreográfico de las fuentes audiovisuales que han llegado hasta nuestros días³⁸¹. Solamente se han conservado dos danzas estilizadas: la primera es la *Danza andaluza* de Granados, recogida en el cortometraje americano *Aires de Andalucía*³⁸², del año 1941; la segunda es *El embrujo del fandango*, incluido en dos cortometrajes: el homónimo cubano de 1938, y *Pasión gitana*, grabado en México en

³⁸⁰ John Martin, «The Dance: Two comedies», *New York Times* (1923–Current file), enero 11, 1942, X2.

³⁸¹ La filmografía americana de Carmen Amaya fue extensa: *Aires de Andalucía* (1941), *Panama Hattie* (1942), *Knickerbocker Holiday* (1944), *Follow de boys* (1944), *See my lawyer* (1945), *Los amores de un torero* (México, 1945).

³⁸² Algunos fragmentos de esta danza han sido recogidos en los documentales que se han realizado sobre Carmen Amaya: Jocelyn Ajami. *Queen of the gypsies a portrait of Carmen Amaya*, producción de Gypsy Heart Productions, 2002; David Prats. *Carmen Amaya, granizo sobre los cristales*, producción de Rafael Díaz Salgado, 2003.

1945. Incluiremos ahora un breve análisis de las obras para exponer sus procedimientos y recursos coreográficos habituales.

Las dos danzas poseen un motor coreográfico común, que es la combinación o alternancia entre desplazamientos y momentos de mágico estatismo donde las castañuelas alcanzan un gran protagonismo rítmico y la artista deja entrever sus matices expresivos más sensuales. La desbordante energía que momentáneamente imprime a sus coreografías hacen imprescindibles estos remansos de paz. En cuanto a la estructura de las danzas se refiere, ambas son tripartitas, con una sección central que funciona a modo de escobilla y una sección final en la que se produce un aumento considerable de la velocidad y por tanto del virtuosismo³⁸³. En cuanto a los recursos empleados en su vocabulario, destaca el zapateado, paradigma indiscutible de dicho virtuosismo, ejecutado con una profusión de matices, una velocidad y una precisión casi inhumana – que superaba los usos habituales de la época, incluso los de los hombres–, y por supuesto, sus omnipresentes marcajes y sus giros, realizados frecuentemente con quiebros muy pronunciados. Lo más significativo que se extrae del análisis es que estos recursos son muy escasos y que podrían responder igualmente a una danza flamenca que a una estilizada. Únicamente encontramos cierta variedad en la *Danza andaluza*, gracias a la intervención de Antonio Triana.

El motivo de esta limitación puede deducirse con un simple razonamiento. Carmen Amaya fue una bailaora prácticamente autodidacta cuya formación se centró exclusivamente en el campo del flamenco³⁸⁴. Este hecho favoreció el desarrollo de un estilo absolutamente genial, único e irrepetible, pero también coartó su proyección dentro del ámbito de la danza española estilizada por dos motivos. El primero es que

³⁸³ Este esquema se repite también en las obras de Antonio y Rosario, y Antonio Triana, pero parece imposible determinar si existió imitación por parte de alguno de ellos, ya que fue una época de febril actividad creativa en la que compartieron escenarios, músicas y posiblemente ideas. Según se deduce de las memorias de Antonio y Rosario, y de los testimonios de Pilar López, debió existir una fuerte interacción artística entre ellos.

³⁸⁴ La educación artística que pudo recibir fue de manos de su propia madre, bailaora de zambras, y de su tía, la renombrada bailaora Juana la Faraona. En palabras de Sebastián Gasch: «[Carmen Amaya] Es la anti-escuela, la anti-academia. Todo lo que sabe ya lo sabía cuando nació». Véase Jordi Pujol y Carlos García, *Carmen Amaya. El mar me enseñó a bailar* (Barcelona: Almendra Music, 2003), 42.

sólo podía utilizar como fuente de estilización el flamenco, lo cual la dejaba en clara desventaja con el resto de sus coetáneos, que utilizaban también el folclore y la escuela bolera; el segundo, que no contaba con una técnica como el ballet o la escuela bolera que le ayudara a filtrar o abstraer sus movimientos, por lo que sus coreografías “clásicas” no resultaban muy diferentes de las flamencas desde el punto de vista estilístico. Podría pensarse que esta falta de recursos fue responsabilidad de Antonio Triana, sin embargo, según ha quedado reflejado en la prensa, el coreógrafo no mostró ese problema ni en sus espectáculos individuales, ni en sus solos, ni en las coreografías que creó junto a Encarnación López.

Fue la crítica especializada, consciente de estas carencias, la que aportó la solución que permitía superarlas, indicándole a Amaya el camino a seguir para convertirse en una artista de talla mundial. El artífice de tal hazaña no fue otro que John Martin quien, armado de su agudeza analítica y su gran sensibilidad, lanzó un consejo de vital importancia a la artista, que no bailara danza española estilizada. Esta indicación, expuesta con su característica calidad expositiva, queda reflejada en la magistral crítica que el escritor realizó tras el debut en Carnegie Hall:

After the tremendous reports that have been circulated about the dancer's fiery abandon, primitive passion and so forth, the evening was something of a let-down, as was virtually inevitable. Carnegie Hall is far too big and a full evening is much too long to make possible the same results that can be obtained in the intimate spaces of a night club with a handful of picked numbers. Amaya needs a small and informal frame with as little division as possible between herself and her audience. In such surroundings, with a show carefully built about her highly personal talents, she would probably be as great a popular success as she has been on the dine-and-dance circuit and certainly a greater artistic one. For make no mistake about it, she is a vivid personality, and a fine dancer within a range that is limited but quite sufficient. She has a wonderfully lithe and slender body, keyed to a high nervous pitch but always under control. The “human tornado” myth has been somewhat overdone, for though she is speedy, intense, and brimming

with physical excitement, she makes use of her dynamics entirely legitimately and with admirable artistry. All this, of course, when she is at her best, which is to say when she is doing characteristic gypsy dances, improvising, mugging and generally playing with her audience³⁸⁵.

El 21 de junio de 1942 tuvo lugar un curioso evento que se insertaba dentro de una campaña nacional para promover “the physical fitness, health and morale of American war workers and civilians through recreational exercise”, en el cual profesionales de diferentes estilos y géneros de danza demostraron cómo se podía aplicar su técnica a los ejercicios promovidos por Layman para el control corporal. Tras un día completo de demostraciones, tuvo lugar el Dance Profession Victori Ball, dentro del cual hubo un espectáculo en el que intervinieron entre otros, un grupo de bailarines del Ballet Russe de Monte Carlo, Ted Shawn, La Argentinita y Antonio y Rosario³⁸⁶.

En marzo fueron portada de la revista especializada *American Dancer*³⁸⁷. Es obvio que la categoría artística de la pareja y su renombre en Broadway fue creciendo con el paso del tiempo. Según las memorias de Antonio, a los seis meses de actuación les prorrogaron el contrato y les aumentaron el sueldo a 1000 dólares semanales. Pasados seis meses más les volverían a prorrogar pero esta vez por 1500 dólares semanales, y finalmente, tras otros seis meses de exitosas actuaciones renovaron contrato por 2000 dólares a la semana³⁸⁸.

³⁸⁵ Martin, «Program offered by Carmen Amaya», X8.

³⁸⁶ «Fitness program begun by dancers», *New York Times (1923–Current file)*, enero 21, 1942, 39.

³⁸⁷ «Los Chavalillos Sevillanos», *American Dancer* (marzo 1942): Portada.

³⁸⁸ Arriazu, Antonio «El Bailarín», 81.

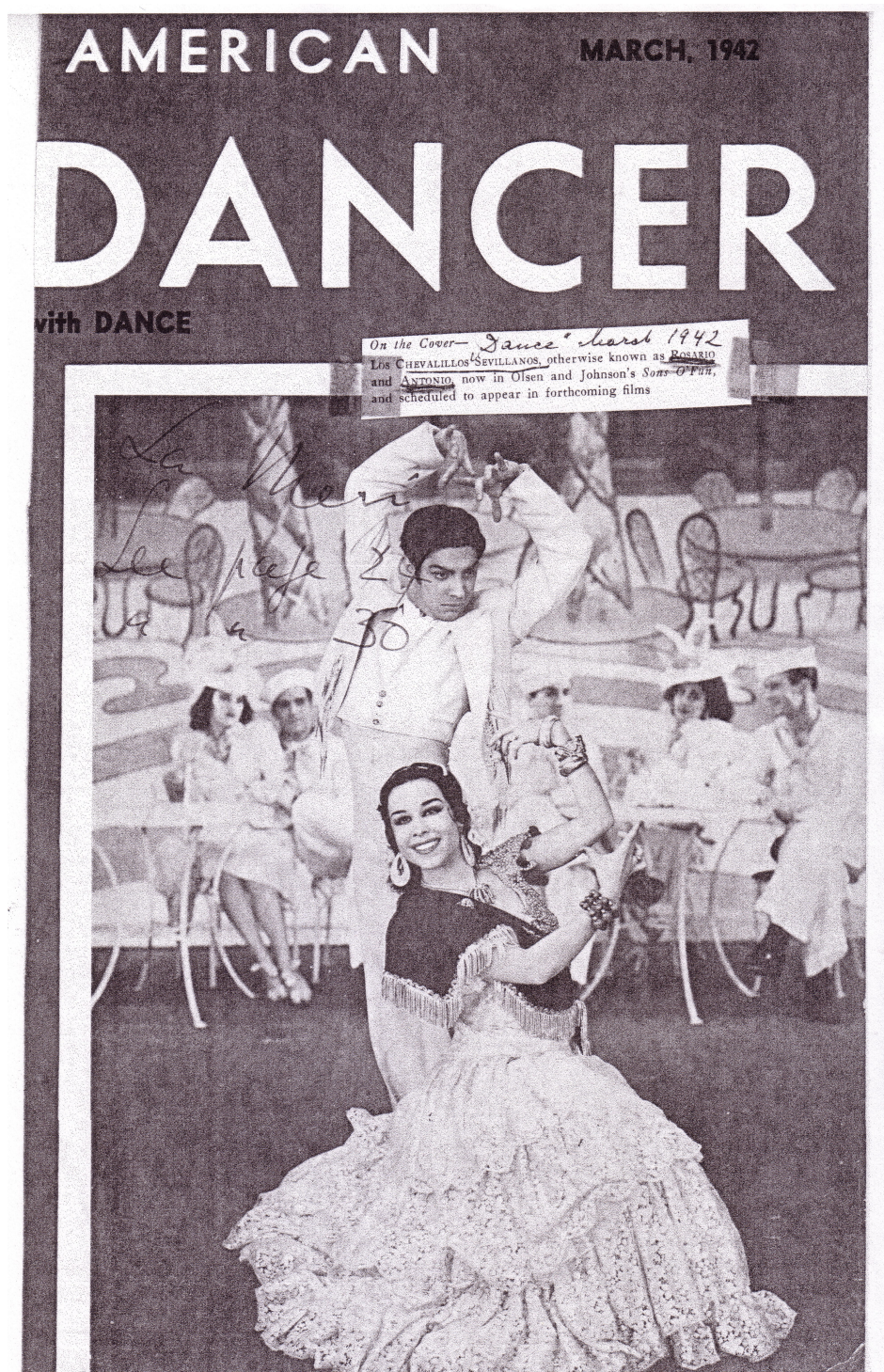


Figura 29: American Dancer, marzo de 1942. Fuente: *Clippings Files* en la New York Public Library.

Las actuaciones en el Winter Garden y en el Hotel Pierre siguieron su curso con normalidad hasta el 6 de abril de 1942, fecha en la que bailaron nuevamente en el Waldorf Astoria con motivo de una fiesta benéfica promovida por el Treasures Club of America, junto con otros artistas de Broadway³⁸⁹.

Solamente cuatro días después, la prensa anunciaba lo que pudo ser la gran oportunidad de Rosario. Carmen Miranda iba a grabar una película en Hollywood y necesitaba dejar el show a partir del día uno de mayo. Los productores estaban buscando sustituta y las artistas barajadas eran Lupe Vélez y la propia Rosario³⁹⁰. Según recoge la prensa, el papel de Carmen Miranda no fue para ninguna de las dos, la artista encargada de desempeñar el rol principal fue Belle Rossette, aunque su actuación no convenció al público y fue retirada del elenco tras la primera función³⁹¹. Sin embargo a Rosario le ofrecieron la posibilidad de realizar un número más: “Yo cantaba una especie de pasacalle español con una música que me compuso especialmente mi marido”³⁹². A las dos semanas se anunció que Ella Logan también dejaría el espectáculo y que sería sustituida por Wynn Murray. Pese a las deserciones, el 31 de mayo se publicaron las cifras de la temporada de Broadway 1941–42, donde *Sons o’ Fun* se alzaba como la revista musical más vista, con un total de 215 representaciones³⁹³.

La temporada de ballet en Nueva York finalizaba en mayo y no volvía a resurgir hasta el fin del periodo estival. Por ello, el 10 de Mayo de 1942, John Martin aconsejaba en el *New York Times* a los amantes de la danza que se dejasen caer por los *Vaudeville*. Comentaba que en ese momento el *vaudeville* estaba resurgiendo de nuevo y, que en cuanto a la danza se refería, era más que un resurgir, era una revolución. Para Martin los números de danza tenían una calidad muy superior a los tradicionales. Destacaba especialmente *Sons o’ Fun*, y dentro del espectáculo a Valentinoff y Jack Whitney, así

³⁸⁹ «Treasurers Club Fete Sunday», *New York Times (1923–Current file)*, abril 6, 1942, 18.

³⁹⁰ Edwin Schallert, «Drama», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, abril 10, 1942, A10.

³⁹¹ «Belle didn’t ring», *Afro-American*, mayo 16, 1942, 15.

³⁹² Salama Benarroch, *Rosario*, 33.

³⁹³ «The season of 1941–42», *New York Times (1923–Current file)*, mayo 31, 1942, X1.

como a Rosario y Antonio, de quienes hablaba específicamente diciendo: "The kids from Seville, Rosario y Antonio, manage to exhibit their truly superior Spanish skills above the magnificent hubbub of Olsen And Johnson"³⁹⁴.

Sabemos que todos los artistas españoles residentes en Nueva York, véase Antonio, Rosario, Carmen Amaya, Antonio Triana, Argentinita y Pilar López, tenían buenas relaciones y mantenían un contacto muy fluido porque así lo citan en sus memorias. Esto hay que agradecerse entre otros al marqués Jorge Cuevas, esposo de Margaret Rockefeller, quien comenzó a invitarlos a sus famosas fiestas, junto a otros notables artistas españoles, y a introducirlos en los círculos de la élite social de Nueva York. En palabras de Antonio:

Conocí a grandes personajes y artistas: Greta Garbo, Salvador Dalí, Grace Moore [...] Allí me unió más la amistad con La Argentinita [...] En algunas fiestas importantes el marqués de Cuevas nos contrataba para bailar y nos pagaba muy bien³⁹⁵.

El 24 de mayo se produce otro hecho curioso y sin precedentes, La Argentinita, Pilar López y Antonio bailan juntos en el cuarto concierto benéfico a favor del *United States Treasury Department* realizado en el *Cosmopolitan Opera House*. Argentinita bailó en solitario *Triana* de Albéniz y posteriormente los tres artistas juntos el *Bolero* de Ravel, con la dirección de la orquesta a cargo de José Iturbi. John Martin, que es la persona que cita estas actuaciones, especificaba que Antonio formaba pareja artística con Rosario y que esta colaboración era algo incidental, ya que nunca antes habían bailado juntos los tres artistas³⁹⁶. Si hubiera sido una actuación premeditada y programada a consciencia Antonio lo citaría sin duda alguna en sus memorias. Lo que sí se sabe con certeza gracias a la prensa es que Argentinita había bailado el *Bolero* de Ravel en junio en ese mismo teatro con Federico Rey y que su enfermedad le había hecho cancelar otros

³⁹⁴John Martin, «The Dance: Vaudeville», *New York Times* (1923–Current file), mayo 10, 1942, X8.

³⁹⁵Arriazu, Antonio «El Bailarín», 85.

³⁹⁶John Martin, «The Dance: Second Year», *New York Times* (1923–Current file), mayo 24, 1942, X8.

compromisos de la temporada³⁹⁷. Quizá este hecho impulsó a Federico a emprender su carrera por solitario, por lo que Argentinita necesitó la ayuda de Antonio de forma excepcional.

Durante todo el verano continuaron con sus actuaciones en el Winter Garden y en el Hotel Pierre, donde bailaron hasta el mes de noviembre, fecha en la que se anuncia la contratación de la compañía de bailarines de Alberto Torres³⁹⁸. Por su parte La Argentinita también pasó el verano en Broadway, concretamente en el 44th St. Theatre, junto a Gracie Fields y The Hartmans³⁹⁹.

El 24 de Noviembre Antonio y Rosario participaron en un acto benéfico de gran magnitud: *9th Night of Stars*. Un gran espectáculo de variedades en beneficio de la United Jewish Appeal, que reunió a 20.000 personas en el Madison Square Garden y recaudó 100.000 dólares para ayudar a los judíos refugiados en Europa y para favorecer su reinserción en Palestina. Este macro show de cinco horas de duración, requirió los servicios de 1400 artistas, músicos y técnicos, incluyendo estrellas de Broadway, Hollywood y de la Radio⁴⁰⁰.

El 27 de Noviembre Antonio y Rosario volvieron a bailar en el Hotel Waldorf Astoria, pero esta vez en el *Wedgewood Room*, junto con la orquesta de Xavier Cugat⁴⁰¹. Curiosamente comparten página de anuncios en el *New York Times* con Carmen Amaya, que volvía al escenario del Carnegie Hall, con Sabicas y Antonio de Triana, en una única función auspiciada por Sol Hurok⁴⁰².

³⁹⁷Salama Benarroch, *Rosario*, 33.

³⁹⁸Louis Calta, «News of night clubs», *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 1, 1942, X5.

³⁹⁹«Display Ad 13 — No Title», *New York Times (1923–Current file)*, junio 1, 1942, 9; «Display Ad 29 — No Title», *New York Times (1923–Current file)*, junio 3, 1942, 26.

⁴⁰⁰«9th "Night of Stars" AIDS Jewish drive», *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 25, 1942, 18.

⁴⁰¹«The Theatre», *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, noviembre 23, 1942, 4; «Display Ad 7 — No Title», *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 10, 1942, 33.

⁴⁰²«Display Ad 7 — No Title», 33.

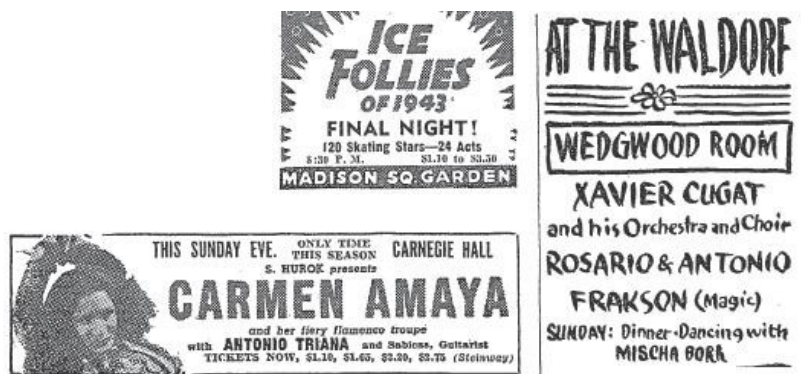


Figura 30: Anuncio en *New York Times*, 10 de diciembre de 1942, pág. 33

La opinión de John Martin sobre Carmen Amaya fue evolucionando conforme lo fue haciendo su espectáculo. La bailaora redujo paulatinamente los números estilizados; no los sacó del programa, pero fue transfiriéndolos a otros miembros de la compañía, principalmente a Antonio Triana, quien obtuvo sonados éxitos con la *Danza del molinero* de Manuel de Falla, el *Polo* de Isaac Albéniz, y el *Zapateado* de Pablo de Sarasate⁴⁰³. Pese a que la creencia general otorga a Antonio Ruiz Soler el mérito de haber sido el primer bailarín en coreografiar esta obra de Sarasate, lo cierto es que fue Antonio Tirana quien lo hizo. Su versión se estrenó en el año 1939, en el escenario de Carnegie Hall, siendo partener de Encarnación y Pilar López, es decir, siete años antes de que Antonio Ruiz Soler estrenara la suya en el Teatro Bellas Arte de México:

In Harlingen, Texas, the Company crossed the border on a train bound for Mexico City. Such travel could become monotonous and they often passed the hours in stimulating conversation. Antonio would also stand on the outside platform of the baggage car, with no companion but the desolated landscape and the occasional screech of the train whistle;

⁴⁰³ Como ejemplo se transcriben dos programas del año 1942:

- Carnegie Hall, 13 diciembre 1942: *Goyescas* (Granados), *Jaleo y Bulerías* (Abellán), *Córdoba* (Albéniz), *Jaleo de Jerez* (Matos), *Embrujo del Fandango* (Palomo), *Capriccio Español* (Rimsky-Korsakoff), *Enamorado* (Infante), *Amor Brujo* (Falla), *Orgía* (Turina), *Zapateado* (Sarasate), *Cuevas gitanas* (Lima), *Jota*, *Herencia Gitana*, *Farruca*, *Alegrías*, *Fiesta en Sevilla*.
- Brooklyn Academy of Music, 14 diciembre 1942: *Orgía* (Turina), *Danza del molinero* (Falla), *Córdoba* (Albéniz), *Jaleo de Jerez* (Matos), *Taranto* (Palomo-Sabicas), *Capriccio Spagnol* (Rimsky-Korsakoff), *Enamorado* (Infante), *Amor Brujo* (Falla), *Goyescas* (Granados), *Polo* (Albéniz), *Jota*, *Ay! Que tú*, *Farruca*, *Alegrías*, *Fiesta en Sevilla*.

and then his feet would beat out counter-rhythms to the steady pattern of the grinding wheels. These impromptu sessions gave him the idea for a new dance creation, a complex, staccato “Zapateado” which he was to set to a violin composition by Pablo Sarasate.

Triana's goal in choreography was the reconstruction of the authentic Spanish dance: classical, regional and flamenco, freeing all forms from fantasy⁴⁰⁴.

En cuanto a Carmen Amaya, John Martin continuó aconsejando productivamente a la artista, en esta ocasión le comentó la necesidad de construir en torno a su figura –y a su estilo– un espectáculo digno de una estrella. Es decir, le está aconsejando que se centre en el flamenco y que reestructure el espectáculo y la compañía –críticas posiblemente dirigidas hacia Antonio Triana–:

The program on the whole was superior to that of the Amaya concert debut earlier in the season, largely because Carmen's material was less classic, less conventional and more characteristic of her personal style [...]. The truth of the matter is that Amaya is a very talented dancer, as well as a gifted clown, and that she is desperately in need of a fitting show built around her⁴⁰⁵.

El 7 de febrero de 1942 John Martin hace su primera crítica oficial sobre el estilo de la pareja en el *New York Times*. Sus comentarios dejan ver cierta preferencia por Antonio, del cual destaca su velocidad, su control y su expresividad. Esta opinión se irá concretando en futuros artículos que se expondrán en el momento oportuno:

By now nearly everybody must have seen *Sons o' Fun*, which means that Rosario and Antonio are not exactly unknown; but until they have been seen at such close range as the Sert Room or the Wedgwood Room of the Waldorf afford their real excellencies are not revealed. Rosario, like the good Spanish entertainer that she is, can combine dance and song with equal effectiveness, and is considerably better at both than the

⁴⁰⁴Vega de Triana, *Antonio Triana and the Spanish dance*, 41.

⁴⁰⁵Martin, «Program offered by Carmen Amaya», X5.

majority of her calling. It is Antonio, however, who really tears into choreography. His speed and his control are miraculous and he creates an excitement which sacrifices nothing of strict technical discipline or style⁴⁰⁶.

Ese mismo día se publicaba un artículo en el *Sunday Mirror Magazine* de Detroit donde se presentaba a los jóvenes a la prensa de forma totalmente idealizada y propagandística, recalando en los tópicos de la cultura gitana:

Rosario and Antonio, the team of certified Andalusian Tziganes who are not only first cousins to all the fortune tellers but to each other, as all Gypsy dance-teams should be [...] In the movies now, long in *Sons O' Fun*, they plan to amass dollars until war's end permits them to sail back to rejoin their clan in the caves near Granada where they were born [...] They were born in a cave; now Rosario and Antonio live in luxury⁴⁰⁷.

Lo más interesante de esta publicación son sus imágenes. La primera de ellas, la Figura 31, ha sido tomada en movimiento, concretamente en un momento de transición en un salto, lo cual nos brinda la oportunidad de evaluar el grado de limpieza de ejecución técnica. Observando la colocación de los brazos de Rosario y de Antonio –este último prácticamente encima de la cabeza–, la pierna sin estirar de Rosario, la colocación de la espalda y el cuello del bailarín y su elevación del suelo, es fácil llegar a la conclusión de que todavía carecen de un entrenamiento técnico que les ayude a estilizar, embellecer y hacer más elegantes sus movimientos.

⁴⁰⁶Martin, «A bow to the muse in our bistros», X5.

⁴⁰⁷«Look for Label: Genuine Gypsy», *Sunday Mirror Magazine*, febrero 7, 1942, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-07.



Figura 31: *Sunday Mirror Magazine*, febrero 7, 1942, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-07

La segunda imagen, muestra claramente el gran ángulo de quiebro de espalda que utilizaba Rosario en sus giros y en sus vueltas de pecho. También recoge uno de los saltos que Antonio incorporará a sus coreografías por influencia de Léonide Massine, en el cual, a parte de su gran elevación, destaca el *cambré* en quinta posición.



Figura 32: *Sunday Mirror Magazine*, febrero 7, 1942, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-07

El 26 de abril de 1943 encontramos otra anécdota curiosa en la prensa que refleja el estatus artístico que fue ganando la pareja gracias a su brillante trabajo en Broadway. El conocido programa semanal de radio *The better half*, un cómico concurso presentado por Tom Slater, volvía a las ondas tras un tiempo de descanso, llevando como invitados para el primer programa a Ole Olsen y a Rosario y Antonio⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸Radio Editor of The Christian Science Monitor, «War Official And Heifetz On Air Tonight», *The Christian Science Monitor* (1908–Current file), abril 26, 1943, 2.

El 22 de Agosto de 1943 aparece por primera vez una fotografía de Antonio y Rosario en el *New York Times*, tomada por Maurice Seymour, para anunciar sus nuevas actuaciones en el Habana-Madrid, el mayor café latinoamericano de Nueva York. Estas actuaciones podían simultaneárselas con las de la revista de Broadway, entre otras cosas, porque el local *Habana-Madrid* estaba situado en los bajos del mismo teatro Winter Garden:



Figura 33: *New York Times*, Agosto 22, 1942, X2.

Nuevamente fue John Martin quien explicó los rumores que corrían en torno a esta actuación. Al parecer, sus compatriotas hispanoamericanos no estaban muy contentos con que los artistas se confinaran únicamente en *night clubs* como el Waldorf o el Pierre. Según afirma el crítico del *New York Times*, este contrato se hizo para mantener la paz. Por este motivo los artistas consiguieron la prima más alta que se había pagado hasta entonces en el Habana-Madrid, 2500 dólares semanales que ellos se repartirían equitativamente como era costumbre. Sobre su actuación citamos literalmente las palabras de Martin:

Those who know their work either from "Sons o' Fun" (in which they are still appearing) or from the Waldorf's Wedgwood Room will not question for a moment that they are worth every cent of it. They are wonderful youngsters, good to look at, superb dancers, and full of that unbelievable Spanish vitality which allows them to go virtually mad on the stage and to lose nothing at all of poise and dignity while they are doing it. Some of these days, perhaps, we will be seeing a full evening's program by them along recital lines, for their talents certainly do not limit them to the night clubs. They are cousins, by the way, and their names are Rosario Pérez and Antonio Ruiz⁴⁰⁹.

La pareja consigue llamar de nuevo la atención del erudito, quien sabiamente describe algunas de las claves de su estilo que vimos especificadas en el análisis de *Canasteros de Triana*. Destaca especialmente su increíble vitalidad, llevada hasta la locura sin perder por ello postura y dignidad. Para Martin es algo inherente a la danza española ya que alude literalmente a la "unbelievable Spanish vitality", conclusión a la que ha podido llegar tomando también como referente el estilo de Carmen Amaya. Por otra parte, creo que fue importante para la trayectoria de Antonio y Rosario el hecho de que un escritor de la talla de John Martin reconociera públicamente que estaban sobradamente capacitados para ascender a los círculos cultos y especializados de los recitales de danza. Quizá a ello se deba su cambio de tono al final del artículo al referirse

⁴⁰⁹John Martin, «The Dance: Ballet Russe», *New York Times* (1923–Current file), agosto 22, 1943, X2.

a la pareja directamente por sus nombres, como si los estuviera presentando oficialmente a la nueva audiencia.

En el mismo artículo aparece una cita a Pilar López como posible coreógrafa de un nuevo ballet español con música de Pittaluga para el Ballet Russe de Monte Carlo. Afirma que de momento no pasa de ser un proyecto y no da más datos al respecto, excepto que Pilar ha coreografiado más ballets –entendiendo ballet como obra de gran formato– y pequeñas piezas en el programa de su hermana.

Según hemos podido comprobar hasta el momento, Rosario y Antonio fueron simultaneando de forma habitual sus funciones en el musical *Sons o' Fun*, con las que daban en algunos *night clubs* de la ciudad. Antonio hace referencia a estos dobles en sus memorias:

Durante estos dos años [en *Sons o' Fun*] trabajábamos doble. Fue la época en que la pareja Rosario y Antonio ganó mucho dinero. Hacíamos doblete en el Hotel Plaza, en el Hotel Pierre, con el Waldorf y con Habana Madrid. En estas cuatro salas, cuando terminaba una función, a las 12:30 de la noche hacíamos un show en otro sitio⁴¹⁰.

No obstante, las actuaciones en el Habana–Madrid no se extendieron mucho más de una semana, ya que a finales de agosto el musical *Sons o' Fun* comenzó una larga y exitosa gira que los llevaría por algunas de las ciudades más relevantes del este de los Estados Unidos, como Filadelfia, Boston, Baltimore, Washington, Pittsburgh, Cleveland, Detroit y Chicago. En cada localidad podían prolongar la estancia entre dos semanas y un mes, dependiendo de los ingresos en taquilla. Hasta el momento el musical había conseguido recaudar en el Winter Garden 3.000.000 de dólares y con este tour se daría por finalizado el espectáculo, ya que en enero de 1944 Olsen & Johnson tenían planeado interrumpir definitivamente el show para protagonizar la película cinematográfica *Crazy*

⁴¹⁰Arriazu, Antonio «El Bailarín», 83–84.

House en Hollywood. Al terminar el rodaje, en primavera, pretendían regresar a Broadway con un nuevo espectáculo⁴¹¹.

El 30 de agosto de 1943 se estrenó el musical en Filadelfia, donde obtuvieron tal éxito que tuvieron que prolongar las cuatro semanas previstas en principio hasta seis, concretamente hasta el 23 de octubre. Esta demora rompió la planificación del *tour*, por lo que tuvieron que suspender las actuaciones en Boston, Toronto y Montreal, y retrasar dos semanas la de Baltimore, así como posponer el inicio de la grabación de la película en Hollywood hasta febrero, y consecuentemente, la fecha para el debut en Broadway del nuevo musical⁴¹².



Figura 34: The Baltimore Sun, 10 de octubre de 1943, pág. SM6



Figura 35: Washington Post, 26 de Octubre de 1943, Pág. L6

⁴¹¹Lawrence Perry, «"Sons o' Fun" Tour», *The Sun*, agosto 29, 1943, SM7.

⁴¹²Ibid.; Claudia Cassidy, «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, octubre 1, 1943, 22; «Gossip of the Rialto», *New York Times (1923-Current file)*, octubre 3, 1943, X1.

El siguiente debut tuvo lugar en el Teatro Ford de la ciudad de Baltimor. La obra se estrenó concretamente el día 25 de octubre y permanecería en cartel tan solo una semana para poder cumplir con los compromisos establecidos en Washington⁴¹³. Durante esta estancia la prensa vuelve a retratar a Antonio y Rosario como reclamo iconográfico⁴¹⁴. Donald Kirkley se encargó de redactar la crónica del espectáculo para el periódico *The Baltimore Sun*, también conocido por *The Sun*, y dedico unas breves líneas a la pareja: "Rosario and Antonio, gypsy dancers from Latin America, stop the show twice with fast and vivid Spanish stepping on high caliber"⁴¹⁵.

Mientras Antonio y Rosario pasaban el mes de octubre de gira, La Argentinita había bailado nuevamente en el Metropolitan Opera House de Nueva York⁴¹⁶, formando parte de un espectáculo del Ballet Theatre. La revista especializada *Dance Observer* recogió la crítica de su ballet *Pictures of Goya*:

One of the successful innovations of last season was the introduction of *Argentinita* and her three artist companions to the *Ballet Theatre* stage. The four returned this fall with *Pictures of Goya*, a suite of Spanish dances each of which issues from a framed tableau patterned after one of the painter's masterpieces. The pieces for the most part are along set lines, but there are moments of recitative when the choreography becomes more free. Particularly effective is a dance *cantinelita* by Pilar López. Whom one has long suspected of having an original and poetic turn of mind. The new suite is clean, vigorous and elegant, even when unable to push through the wall of orchestral sound at times thrown up from the pit. Massing the strings is no way to accompany Spanish dance. I cannot forebear one further comment. If

⁴¹³Donald Kirkley, «The Theater», *The Sun*, octubre 3, 1943, SM6; Donald Kirkley, «The Theater», *The Sun*, octubre 10, 1943, SM6; Donald Kirkley, «The Theater», *The Sun*, octubre 17, 1943, SM6.

⁴¹⁴Véase la Figura 34 y la Figura 35 en la pág. 192.

⁴¹⁵Donald Kirkley, «Olsen And Johnson», *The Sun*, octubre 26, 1943, 16.

⁴¹⁶Según reflejan las fuentes hemerográficas, desde el año 1940 La Argentinita participó activamente en las temporadas de danza del Metropolitan Opera House, unas veces junto a Massine y los Ballets Russes y otras junto al Ballet Theatre: el 05/04/1940 y el 27/10/1940 bailó *Capriccio Espagnol* junto a Massine; 17-20/11/1941 *Goyescas* con el Ballet Theatre; el 07/04/1943 *Bolero* con el Ballet Theatre; 11-26/04/1943 el *Sombrero de tres picos*, junto a Massine; 17-23/05/1943 *Café de Chinitas*; 16/04/1944 *Pictures of Goya*; 03/05/1944 *Sombrero de tres picos*; 05/05/1944 *Pictures of Goya*; 23/10/1944 *Bolero*; 11/04/1945 *Bolero*; 13/04/1945 *Capriccio Espagnol*; 16/04/1945 *Pictures of Goya*; 24/04/1945 *Amor Brujo*.

Argentinita and company may be admitted within the sacred precincts of Ballet, why not a modern dance group? There are such which could even supply dances with Spanish titles⁴¹⁷.

La Argentinita hizo una suite de danzas de temática goyesca, tomando como fuente principal de inspiración coreográfica la escuela bolera, no obstante, y tal y como venía siendo tradicional en sus espectáculos, la artista no se limitó a bailar, también recitó, es decir, siguió aplicando los mismos patrones que había estado usando en sus espectáculos de variedades⁴¹⁸.

Curiosamente se conserva una grabación de dicho espectáculo en la Jerome Robbins Dance División de la New York Public Library. Dentro de la Chapman collection of ballets films, hay un carrete de diecinueve minutos de duración, en color pero sin sonido, donde se recogen fragmentos de las producciones *Nutcracker*, *Rodeo*, *Swan Lake*, *Pillar of Fire*, *Pictures of Goya*, *Bolero* y *Bluebeard*, interpretadas por el Ballet Russe de Monte Carlo y el Ballet Theatre⁴¹⁹. En primer lugar, aparece un breve fragmento de *Pictures of Goya* interpretado por Pilar López y José Greco; en segundo, un pequeño pasaje de La Argentinita bailando un bolero; y en tercer lugar, aparecen fragmentos de La Argentinita en una danza más estilizada. Pese a no tener sonido y no conservarse las danzas completas, podemos 'sacar algunas conclusiones de su visionado. En el vocabulario coreográfico empleado en el bolero destaca el uso de rodazanes en vuelta, matalarañas lazos, y lisadas. En cuanto a la parte más estilizada se refiere, sus recursos son notablemente más pobres que en el Bolero, recurriendo fundamentalmente al zapateado y al toque de castañuelas con marcajes muy estáticos. Su técnica de giro en las vueltas de pecho es la misma que realizaba Rosario en *Canasteros de Triana*⁴²⁰.

⁴¹⁷G. W. B., «Reviews of the month. Pictures of Goya», *Dance Observer* 10, n.º 11 (noviembre 1943): 102.

⁴¹⁸Garafola, *Legacies of twentieth-century dance*, 234-235.

⁴¹⁹La signatura correspondiente es *MGZHB 6-2185.

⁴²⁰Véase la página 152.

Por otra parte, ese mismo verano de 1943 tuvo lugar la famosa actuación de Carmen Amaya y Antonio Triana ante veinte mil personas en el Hollywood Bowl de Los Ángeles, lugar donde ambos artistas habían desplazado su residencia. Nuevamente, el testimonio de la ex-mujer de Antonio Triana, Rita Vega de Triana, nos ofrece una nueva perspectiva sobre los hechos:

Sol Hurok was determined to bring together again his two “turbulent forces of nature”. He contacted Triana in his studio. They met in Hurok’s Beverly Hills Hotel suite, and after hours of haggling, followed by bracing rounds of vodka, plans were put in actio for two Hollywood Bowl performances. For these, Triana was to complete his choreography for Ravel’s *Bolero*, mount a new version of the entire *El Amor Brujo*, and stage a “Cafe Flamenco” scene to close the program⁴²¹.



Figura 36: Cartel anunciando la actuación. Fuente: <http://www.deflamenco.com/articulos/carmenamaya/luisatriana.jsp>.

⁴²¹ Vega de Triana, *Antonio Triana and the Spanish dance*, 52.

El espectáculo fue dirigido y coreografiado nuevamente por Antonio Triana –al igual que todos los recitales de Carmen Amaya desde su debut–. Pero a tan solo unas horas del concierto ocurrió el desastre. La orquesta iba a ser dirigida por Morris Stoloff, el director musical de Columbia Pictures, y además de las danzas pactadas interpretarían fragmentos de *Carmen* de Bizet y *España* de Chabrier. Durante el ensayo general de *El Amor Brujo*, un choque de caracteres tuvo lugar entre Carmen Amaya y Stoloff:

Her violent movements had the canvas scenery shaking on its foundations. Her style of dance was only concerned with rhythm, and she paid scant heed to melody. The orchestral score confused her. She danced oblivious to marked entrances, exits and musical cues. Stoloff threw down his baton in despair and refused to conduct for the unpredictable Amaya⁴²².

Hurok estaba desesperado porque toda parecía apuntar hacia la cancelación del espectáculo. No había tiempo para contratar a otro director con tan poco tiempo y el Hollywood Bowl estaba completamente vendido. Temía que este suceso le desprestigiara y que hiciera perder grandes cantidades de dinero. Acudió desolado al camerino de Antonio Triana y allí encontró la solución a sus pesares:

Antonio made a hurry call to his brother, who had arrived in Los Angeles to attend the momentous event. "Get your tuxedo out of mothballs and be here in twenty minutes!" Antonio yelled over the wires. As secretary of Falla's Orchestra de Camara and its first oboeist, Manolo was more than familiar with *El Amor Brujo*. He had committed most of Falla's compositions to memory [...] After one rehearsal, he conducted opening night with authority and conviction. A standing ovation ended the concert [...]

The two performances were hailed as remarkable achievements in dance, by public and press alike. Few were aware that for the most of the show, Triana stood in the wings, mimicking the pantomime to the Amayas, pushing them on and pulling them off the stage, as the drama

⁴²²Ibid., 54.

required. The role of puppeteer was not one he relished and when Hurok asked him to repeat the success at the Metropolitan Opera House, he declined [...] His nerves would never stand such an encore... And although Hurok was grateful for the last-minute reprieve, to the surprise of all concerned, his gratitude did not exceed the one hundred dollars he paid the wizard conductor!⁴²³

Volviendo a la gira de *Sons o' Fun*, la siguiente etapa del *tour* fue Washington, donde bailaron en el *National Theater*⁴²⁴. El show se estrenó el lunes 1 de noviembre de 1942 y permaneció en escena dos semanas. Al día siguiente del debut se publicó la crónica del espectáculo en el *Washington Post*, en la cual Nelson B. Bell hizo referencia a Rosario y Antonio:

Dancing At Its Zenith. Not so, Rosario and Antonio, Gypsy dancers, who are the only close rivals of Carmen Amaya the Capital has seen. Their fiery Flamenco numbers are marvels, of rhythm, grace and velocity that won the unstinted acclaim of last night's hilarious capacity house⁴²⁵.

Nuevamente los críticos destacan de ellos su gracia, ritmo y velocidad, estos dos últimos se estaban convirtiendo en sus señas de identidad. Hay que señalar que era la primera vez que comparan artísticamente a la pareja con Carmen Amaya, y llama la atención que los sitúen como rivales cercanos en un mismo nivel pese a que la artista ya había saltado a los circuitos de conciertos un año antes. No obstante, no fue la única comparación, seis días después, concretamente el 8 de noviembre de 1942, tras siete días de espectáculo, el *Washington Post* volvió a la carga con la misma valoración sobre los artistas:

⁴²³Ibid., 54-55.

⁴²⁴«"Sons o' Fun" Opens At National Nov. 1», *The Washington Post*, octubre 17, 1943, L6; «Playbills for the New Week», *The Washington Post*, octubre 20, 1943, B6; «Original Stars On Way Here In "Sons o' Fun"», *The Washington Post*, octubre 24, 1943, L3; Nelson B. Bell, «"Escape" Made Easy by Season of Footlight Frivol», *The Washington Post*, octubre 31, 1943, L3.

⁴²⁵Nelson B. Bell, «"Sons o' Fun" Is Dehrious Both Sides of Footlights», *The Washington Post*, noviembre 2, 1943, B7.



Figura 37: Washington Post, noviembre 8, 1943, B4.

En Washington hicieron las funciones de tarde a las 8:30 y *matiné*s solamente los miércoles, sábados y domingos a las 2:30. Normalmente en los anuncios pedían al público que estuviera allí media hora antes de que comenzara formalmente la representación, ya que había algunos números humorísticos previos que introducían al público en el ambiente festivo del *show*. Antonio describió el espectáculo en sus memorias:

Era la primera vez que yo veía un espectáculo que transcurría entre el público. Los cómicos pasaban por la sala, la gente se levantaba de los asientos... Todo eso que después se he hecho en España y que hemos visto en muchos espectáculos. La primera vez que yo lo vi fue en el año 41⁴²⁶.

⁴²⁶ Arriazu, Antonio «El Bailarín», 82.

El 3 de enero de 1944, *Sons o' Fun* a llegó al escenario del Civic Opera House de Chicago. Como venía siendo habitual, al día siguiente la prensa local publicó la crónica del espectáculo. Las palabras de Claudia Cassidi en el *Chicago Daily Tribune* fueron, sin lugar a dudas, las más duras que recibió el espectáculo. La escritora había visto bailar a Antonio y Rosario en el año 1941 cuando Marcel Ventura les trajo al Hotel Palmer House⁴²⁷ y también fue crítica con ellos: "Rosario and Antonio dance with something less than the blaze of their first Chicago appearance at the Palmer House"⁴²⁸.

A los tres días de esta crítica comenzaron a publicarse rumores sobre la retirada de Antonio y Rosario del show. En concreto se afirmaba que para el uno de febrero que acaba la temporada del musical en Chicago, Antonio y Rosario ya no estarían en él, y que serían sustituidos por Roberto y Alicia⁴²⁹. Quizá influyera en ésa decisión la crítica de Cassidi, o quizá la pareja estaba cansada de bailar durante tanto tiempo en el mismo espectáculo. Los rumores continuaron creciendo hasta que el 30 de enero volvieron a saltar a la prensa confirmando los hechos:

Rumor seeped that the dancers were leaving the show. It didn't matter much either way, but for the sake of accuracy the newspapers wanted to know. Vociferous and violent denials trickled out into the fact that, yes, they had left, and Roberto and Alicia, or something like that, had replaced them⁴³⁰.

Los primeros rumores no debieron ser fundados y Marcel Ventura debió pasar el mes de enero buscando nuevos contratos para Antonio y Rosario, porque a la semana de dejar a Olsen & Johnson, concretamente el 7 de febrero de 1943, ya estaban anunciados en el famoso Teatro Roxy de Broadway, "la catedral del cine", donde alternaban las películas cinematográficas con un espectáculo de variedades de una hora de duración,

⁴²⁷Véase la página 169.

⁴²⁸Claudia Cassidy, «"Hellzapoppin" Is Seen Again in "Sons o' Fun"», *Chicago Daily Tribune*, enero 4, 1944, 14.

⁴²⁹«Two Invited as Guests at College Club Dinner», *Chicago Daily Tribune*, enero 7, 1944, 16.

⁴³⁰Claudia Cassidy, «Sidney Kingsley's "The Patriots" Coming Feb. 21», *Chicago Daily Tribune*, enero 30, 1944, D2.

para el cual contaban en plantilla con una orquesta y un grupo de 48 coristas-bailarinas conocidas popularmente como las Roxyettes⁴³¹. Vuelven a promocionarse bajo el título de los mejores bailarines gitanos españoles y son los segundos en cartel, por detrás de una cantante de Hollywood, llamada Martha Raye. Comenzaron a trabajar el 9 de Febrero, bailando en cuatro sesiones diarias con tres horas de diferencia cada una de ellas⁴³².

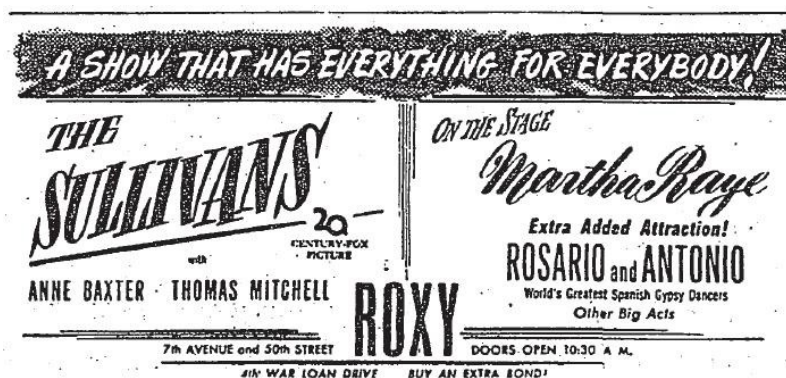


Figura 38: Anuncio en *New York Times*, 10 de febrero de 1944, pág. 19

John Martin se hizo eco de las actuaciones de la pareja en el Roxy, y anunció públicamente, con casi dos meses de antelación, que el 8 de abril darían su primer concierto recital en el Carnegie Hall⁴³³. Parece ser que Antonio y Rosario tomaron buena nota del consejo que les dio el crítico en agosto de 1943⁴³⁴ y una vez exprimida al máximo su participación en *Sons o' Fun*, decidieron que era el momento de dar el salto a los circuitos cultos de danza.

⁴³¹Viva imagen de las famosas *Rockettes* del *Radio City Music Hall*, teatro que pertenecía al mismo empresario, Samuel Lionel Roxy Rothafel. Véase: Arriazu, Antonio «El Bailarín», 87.

⁴³²«Display Ad 14 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), febrero 7, 1944, 13; «Display Ad 12 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), febrero 8, 1944, 12; «Display Ad 14 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), febrero 9, 1944, 15; «Display Ad 19 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), febrero 10, 1944, X2; «Display Ad 49 -- No Title», *New York Amsterdam News*, febrero 12, 1944, 11A; «Classified Ad 7 -- No Title», *The Christian Science Monitor* (1908–Current file), febrero 17, 1944, 5; «Classified Ad 5 -- No Title», *The Christian Science Monitor* (1908–Current file), febrero 21, 1944, 4; «Display Ad 27 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), febrero 22, 1944, 27; «Classified Ad 7 -- No Title», *The Christian Science Monitor* (1908–Current file), febrero 23, 1944, 4; «Display Ad 19 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), febrero 24, 1944, 4; «Display Ad 20 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), febrero 29, 1944, 20.

⁴³³John Martin, «The Dance: Miscellany», *New York Times* (1923–Current file), febrero 13, 1944, X2.

⁴³⁴Véase la página número 190.

Antes de ello, el 29 de febrero de 1944, Antonio y Rosario bailaron en el Madison Square Garden en otro acto benéfico organizado por la cruz roja con motivo de la Guerra Mundial. Participaron entre otros artistas, las famosas Rockettes del Radio City Music Hall, un comediante inglés llamado Dean Murphy y Lawrence Tibbett del Metropolitan Opera House. Lo significativo del acto es que bailaron ante 18.000 personas, entre las cuales se encontraba el Presidente de los Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt.

Las memorias de Rosario dan constancia de otro hecho que no se ha podido datar por no existir ninguna referencia al respecto en la prensa consultada. Salama Benarroch recoge la participación de la pareja durante el año 1943 en el festival del diario *La Prensa* en el Royal Windsor, donde ganaron el concurso de parejas de baile⁴³⁵. En el inventario de bienes adquiridos por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se puede comprobar que Antonio conservaba dos trofeos, una de las cuales llevaba una placa con la siguiente leyenda: “Rosario y Antonio. I Premio concurso de popularidad. La Prensa 1943”⁴³⁶.

Las temporadas en el Roxy duraban lo que las películas en cartel, entre cuatro y ocho semanas. La película asociada a su espectáculo era *The Sullivans* que según la hemerografía se mantuvo hasta el 2 de marzo de 1944⁴³⁷. Por tanto, sus actuaciones en este teatro cumplieron una doble función, por un lado, consiguieron que se volvieran a escuchar sus nombres en Nueva York después de cinco meses de ausencia, preparando con ello el terreno y creando expectación para su próximo evento; y por otro, les ayudó a conseguir algo de dinero para sufragar los gastos de su futura empresa, la cual, evidentemente, ya estaban planificando y ensayando.

⁴³⁵Salama Benarroch, *Rosario*, 112.

⁴³⁶Nela Pliego, ed., *Antonio. Inventario de bienes de Antonio Ruiz Soler «Antonio» adquiridos por la Consejería de Cultura* (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. EPG, s. f.), 42.

⁴³⁷«Classified Ad 5 -- No Title», *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, marzo 2, 1944, 4.

4.2 Empresarios en Carnegie Hall

En este punto de la historia, Antonio y Rosario deciden dar un nuevo salto hacia el perfeccionamiento y ascender un escalón más en su consideración como artistas. Las memorias de Antonio reflejan algunos de los motivos de este salto al concierto recital:

Nosotros teníamos la ilusión de que todo lo que bailábamos en los hoteles, en los cabarets, se convirtiera en conciertos, que tenían más categoría. Como empezamos en América Latina. Pero en América del Norte hay que ser más conocido para poder dar los conciertos. Todo el mundo empieza por los teatros, con la mitad o menos de la mitad de público, y se pasan cinco o seis años hasta que los llenan. Quisimos hacernos un gran nombre antes de llegar al escenario del concierto⁴³⁸.

El primer recital de Antonio y Rosario fue magistralmente publicitado en la prensa, la información se fue dosificando para mantener la atención del público y crear expectación. El primero en dar la noticia fue John Martin, el 13 de febrero de 1944 en el *New York Times*⁴³⁹, tal y como hemos comentado con antelación. El *Washington Post* lo hizo un poco más tarde, concretamente el 17 de marzo, a través de su columnista Leonard Lyons⁴⁴⁰. John Martin volvió a ofrecer más información el 26 de marzo, adelantando que Antonio y Rosario tendrían un cuerpo de ballet acompañándolos cuando dieran su primer recital en el Carnegie Hall. En su artículo adelantaba los nombres de los artistas que formarían el elenco de solistas: Antonia Cobos, María Teresa Acuña, Carmencita López, Teresita Viera y Manolo Barros. También nombra la coreografía principal del espectáculo, *Song among shadows*, creado sobre la obra de *Corpus Christi en Sevilla* de Albéniz arreglada por Silvio Masciarelli, quien actuaría como primer pianista, junto a Sergey Malavsky –segundo pianista– y Carlos Montoya a la guitarra⁴⁴¹.

⁴³⁸Arriazu, Antonio «El Bailarín», 89.

⁴³⁹Martin, «The dance», X2.

⁴⁴⁰Leonard Lyons, «Loose-Leaf Notebook», *The Washington Post*, marzo 17, 1944, 5.

⁴⁴¹John Martin, «The Dance: Haakon and "Haride"», *New York Times (1923–Current file)*, marzo 26, 1944, X8.

En los recitales de danza que Rosario y Antonio habían ofrecido hasta el momento, siempre habían bailando en pareja o individualmente pero los empresarios, acostumbrados al modelo de compañía clásica, les sugirieron que adoptaran ese patrón para dar mayor espectacularidad a los números con la presencia de más bailarines en el escenario. La mejoría sería plástica y también coreográfica, ya que esta nueva formación permitía incorporar nuevos recursos escénicos. Salama Benarroch recoge este hecho en las memorias de Rosario, asegurando que les animaron a seguir “el modelo más espectacular del ballet clásico”⁴⁴². Si el resultado era positivo quedarían definitivamente consagrados como artistas.

El 2 de abril la información sobre el evento que ofrecía el *New York Times* fue exclusivamente gráfica, publicaron una fotografía de estudio de Antonio y Rosario tomada por Maurice Seymour que anunciaba su primer recital en América el próximo sábado 8 de abril⁴⁴³.



Figura 39: *New York Times*,
Abril 2, 1944, X8

⁴⁴²Salama Benarroch, *Rosario*, 31.

⁴⁴³«At Carnegie Hall», *New York Times (1923–Current file)*, abril 2, 1944, X8.

El día 3 de abril a las 11.00 de la mañana fueron invitados al programa de radio de Alma Dettinguer, *Other people's bussines*, en la WQXR, donde aprovecharon para promocionar su espectáculo. Dos días más tarde volvieron a hacerlo pero esta vez en una cadena diferente, la WMCA, en el programa Broadway de Ethel Colby, emitido a las 3:15 p.m.⁴⁴⁴ Al día siguiente ya aparecían formalmente anunciados en la sección de espectáculos del *New York Times*, retomando su propaganda tradicional: "Marcel Ventura Presents: World's greatest Spanish gipsy dancers"⁴⁴⁵

No era una función concebida con la idea de ganar dinero, por el contrario, era una inversión sufragada por la pareja con el único objetivo de atraer a los agentes de conciertos. Según cuenta el propio Antonio:

El manager, Marcel Ventura, trató de interesar a todas las agencias de conciertos [...] Invitamos a todos los representantes de conciertos, como la Columbia Concert Artist, la *William Morris*, el gran empresario Sol Hurok. Como ya teníamos dinero y nombre, alquilamos el Carnegie Hall, el templo de la música. Tenía una acústica perfecta[...] Allí o te haces tu empresa y contratas por tu cuenta o la empresa que te ha contratado te presenta ahí, porque da una categoría grande. Cualquiera puede ir al Carnegie Hall y alquilarlo, si tiene el dinero. Y si tienen fecha libre⁴⁴⁶.

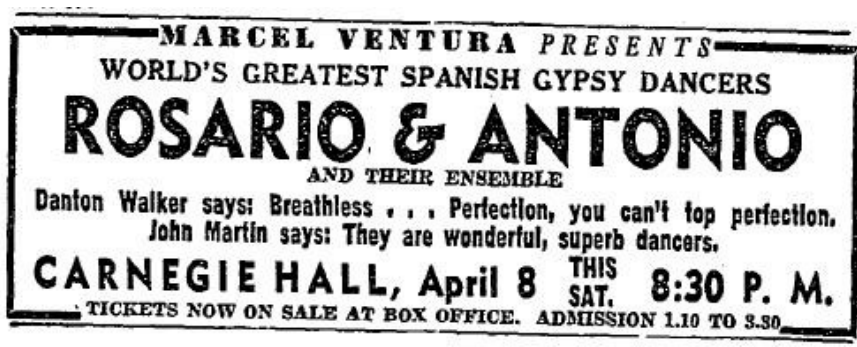


Figura 40: *New York Times*, Abril 6, 1944, 26.

⁴⁴⁴«Radio Today», *New York Times* (1923–Current file), abril 3, 1944, 37; «Radio Today», *New York Times* (1923–Current file), abril 5, 1944, 35.

⁴⁴⁵Véase la figura 22. «Display Ad 28 — No Title», *New York Times* (1923–Current file), Abril 6, 1944, 26.

⁴⁴⁶Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 89–90.

El comienzo de la función en el Carnegie estaba previsto a las 8:30 p.m. y el precio de las entradas oscilaba entre 1.10 y 3.30 dólares. Al día siguiente del estreno John Martin publicó una crítica parcial del espectáculo en el *New York Times*. Digo parcial porque en ella solo hizo referencia directa a la primera parte del espectáculo, que es la que vio, ya que la función comenzó con treinta minutos de retraso y no pudo asistir a la segunda parte: “[The program] started nearly half an hour late, making it impossible for a reviewer for a morning paper to see the final half”⁴⁴⁷.

La asistencia de público parece que fue elevada, los aplausos fueron calurosos y todo parecía indicar a Martin que el espectáculo iba a ser un éxito. No obstante de sus palabras puede deducirse cierta decepción. Quizá esperaba más de la pareja, una mayor diferencia estilística y formal con sus espectáculos de variedades. En su opinión, Rosario y Antonio seguían manteniendo las antiguas fórmulas por lo que todavía no habían conseguido dar el salto al concierto realmente:

Rosario and Antonio, the team of brilliant young Spanish gypsies who have been dancing hereabouts in revues and night clubs for several years to the pleasure of all concerned, last night took the plunge into concert field with a long and fairly elaborate program, involving the services of a dance group, at Carnegie Hall. The audience was large, the applause was loud, and the evening had all the earmarks of success.

It had also certain elements of disappointment for at least one consistent admirer of the youthful pair in all their Broadway activities, for, truth to tell, they have not yet altogether bridged the gap between mediums. Wonderful vitality and flashing speed, which are delightful for two or three numbers in the midst of a revue or a floor show, are not enough when the occasion is of wider dimensions and greater leisureliness of mind, when, in short, one expects variety of content, style and a certain proportion of formal interest⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷John Martin, «Young dance team in concert debut», *New York Times (1923–Current file)*, abril 9, 1944, 35.

⁴⁴⁸*Ibid.*

Como acabamos de comprobar, la mayor parte de los elementos que caracterizaron el estilo coreográfico e interpretativo de la pareja en los *night clubs* y en Broadway fueron frontalmente atacados por Martin en esta ocasión. Por otra parte, dedicó unas líneas al estilo de Antonio, al cual consideraba el miembro dominante de la pareja. De él afirmó que necesitaba una mano que le condujera por el camino de la moderación estilística y que le enseñara los cánones estandarizados de la elegancia para evitar la sobre-actuación –el mayor defecto del bailarín por esta época–, la cual, según el escritor, le impedía mostrar sus grandes habilidades naturales:

Antonio, who is the dominant member of the partnership, is a boy of enormous talent, with a taut, high strung energy and a stupendous technique. He is in need, however, of a firm hand to hold him to some standard of stylistic moderation. Last night everything was overdramatized, and he indulged in smirks and moues and posings which erected a formidable barrier against the appreciation of his great native ability⁴⁴⁹.

Martin deja clara su preferencia por Antonio pese a que Rosario, según su opinión salió bastante mejor parada en esta actuación al contener más su expresividad: “Rosario whose talents are far less showy, fares considerably better because of her lack of affectation”⁴⁵⁰.

Respecto al resto de integrantes de la Compañía, consideró que el cuerpo de baile estaba excelentemente preparado, destacando a Antonia Cobos y a Maria Teresa Acuña pese a que no vio el solo de esta última. No se sabe con exactitud el origen de los bailarines, si eran españoles o americanos, si se habían formado en la danza española o provenían de la danza clásica. Lo que sí sabemos es que Antonio a lo largo de su vida fue reclutando bailarines clásicos para su compañía, a los que pagaba más en comparación con los de flamenco, con el fin de que bailaran danza española estilizada. Él

⁴⁴⁹Ibid.

⁴⁵⁰Ibid.

los reciclaba, enseñándoles el estilo español a través de sus coreografías⁴⁵¹. Era un reto difícil de asumir ya que tenían que aprender a tocar las castañuelas, a colocar el cuerpo en más direcciones de las que se trabajan en el ballet clásico, a romper la línea de la espalda para realizar los quiebros, y a bailar más asentadamente, es decir, llevando el acento hacia el suelo y teniendo siempre la sensación de estar cerca de él, con desplazamientos más horizontales que verticales (excepto en el caso de la escuela bolera).

En cuanto a las coreografías se refiere, los comentarios de Martin son más escasos y parciales debido a su ausencia en la segunda parte. Únicamente señala *Herencia Gitana* y *Bolero* como las mejores obras de la primera parte y deja patente su descontento con *Songs among shadows*:

Of the nine numbers in the first half, quite the best were *Herencia Gitana* and *Bolero*. The former is a gypsy twosome, in which Rosario sings delightfully in an amazingly deep and husky voice and the dance is gay and humorous. The *Bolero* was danced and choreographed by Antonia Cobos of the supporting company with phenomenal brilliance, a piquant personal flavor and a sense of the curiously hybrid style of the nineteenth-century bolero. It completely stopped the show, and deservedly. The ballet, *Song among shadows*, to music of Albéniz, which had its premiere on this occasion, was in no wise distinguished, except, indeed, for a bit of off-stage singing by Soledad⁴⁵².

The group as a whole was extremely well rehearsed and did well what was required of it. Maria Teresa Acuña was listed in the second half for a solo of her own composition, and there were musical interludes by Silvio Masciarelli, the chief pianist, and Carlos Montoya, the guitarist. The second pianist was Sergei Malavsky⁴⁵³.

⁴⁵¹ Este fue el caso de Carmen Roche y Víctor Ullate. Datos obtenidos de la entrevista ROCHE/SEGARRA 2003.

⁴⁵² Martin, «Young dance team in concert debut», 35.

⁴⁵³ Ibid.

La primera coreografía grupal de Antonio no destacó especialmente por su brillantez, y pasó a la posteridad como una primera prueba, un ensayo o toma de contacto mejorable. Antonio la describe de la siguiente forma en sus memorias:

Nos presentamos allí en el año 44 y por primera vez en Estados Unidos tuvimos un pequeño grupo, con una coreografía sobre la música de Albéniz *El corpus Christi en Sevilla*. Después lo he hecho en distintas versiones. En aquella versión salía una bailarina que hacía de Virgen de la Macarena y también salía la procesión de Semana Santa [...] Más tarde, ya en el año 49, lo presentaríamos en el Teatro Fontalba de Madrid con dos pianos de cola y dos pianistas⁴⁵⁴.

A pesar de ello, el testimonio de Paco Romero la pone en valor al opinar que fue un hito, “de las mejores que ha hecho Antonio”. Aún así no existe la certeza de que la coreografía que vio Paco Romero fuera la misma que se estrenó en el año 1944. Antonio introducía cambios y modificaciones en las coreografías según fuera necesario, en función del espacio escénico, del número de bailarines, o de los propios intérpretes. Aún así lo más probable es que la versión que viera Romero, no fuera esta primera, sino una nueva que coreografió el bailarín a su vuelta a España⁴⁵⁵.

En general, la actuación había sido preparada a conciencia por la pareja. Cualquier persona que se dedique profesionalmente a la danza sabe que un cuerpo de ballet correcto y bien conjuntado no es producto de la casualidad, sino que suele llevar detrás de sí muchas horas de ensayo. No obstante, analizando esta actuación con perspectiva histórica, considero que la crítica de John Martin fue totalmente acertada pese a haber asistido únicamente a la primera parte del espectáculo, lo cual da muestras de su gran profesionalidad y de la veracidad de su criterio. Rosario y Antonio no cambiaron sus fórmulas habituales de actuación para el Carnegie Hall, simplemente seleccionaron las mejores danzas de su repertorio –que según Frederic Majer ascendía a un total de

⁴⁵⁴Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 90.

⁴⁵⁵Datos obtenidos de la entrevista ROMERO/SEGARRA 2003.

cuarenta⁴⁵⁶–, sustituyeron la orquesta de baile por dos pianos y una guitarra flamenca, y contrataron a un pequeño grupo de bailarines para el cual crearon una pequeña coreografía. Gracias a la prensa se ha podido reconstruir parcialmente el programa del debut:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
<i>Danza V</i>	E. Granados	Rosario y Antonio
<i>Herencia Gitana</i>	J. Mostazo	Rosario
<i>Bolero</i>	S. Iradier	Cobos
<i>La Revoltosa</i>	R. Chapí	Rosario y Antonio
<i>Tres danzas de Falla [Sombrero de tres picos]</i>	M. de Falla	Rosario y Antonio
<i>Corpus Christi en Sevilla (Song among shadows)</i>	I. Albéniz	Toda la cía.
<i>Jota de La Dolores</i>	T. Bretón	Rosario y Antonio
<i>Granadinas</i>	Popular	Guitarra: C. Montoya
<i>El relicario</i>	J. Padilla	Rosario y Antonio
<i>Jota</i>	–	Guitarra: C. Montoya
<i>Alegrías</i>	Popular	Rosario
<i>Orgía</i>	J. Turina	
<i>Córdoba</i>	E. Lecuona	Acuña
<i>Lagarterana</i>	J. Guerrero	Rosario y Antonio
<i>Canasteros de Triana</i>	M. García Matos	Rosario y Antonio

Estas pequeñas piezas que formaban parte de su repertorio eran fruto de las variedades, que estaban pensadas para sorprender y electrizar al espectador durante los quince o veinte minutos que duraban sus actuaciones, y que al ponerlas unas al lado de otras durante un espectáculo completo pudieron saturar a los espectadores especializados. Un salto de estas características hubiera requerido una concepción diferente del espectáculo, con nuevas coreografías realizadas *ex profeso* para la ocasión

⁴⁵⁶ Majer, «Los Chavalillos Sevillanos», 14.

que tuvieran en cuenta la nueva coyuntura. Debían haber previsto que se iban a enfrentar a un público que buscaba otras cualidades y calidades, que dada la duración del espectáculo, éste debería ser variado en cuanto a temática, estilo y carácter de las danzas se refiere, y que quizás se esperaba una mayor utilización de los recursos escénicos. A pesar de ello, y desde mi punto de vista, la crítica de John Martin es bastante constructiva. Creo que el escritor es consciente del potencial de la pareja, sobre todo del de Antonio, y una vez más los orienta correctamente en el camino que deben seguir para continuar creciendo como artistas.

En definitiva, este debut de Rosario y Antonio en los círculos especializados de danza representó un gran hito en su carrera. En palabras del propio Antonio: “las campanas de la crítica y el público tañeron a gloria y no ya las puertas, los portones de los más selectos escenarios se nos abrieron de par en par”⁴⁵⁷.

Casualmente, al día siguiente de esta actuación en el Carnegie Hall, se estrenaban dos obras con participación española formando parte de la temporada de ballet del Metropolitan Opera House. El Ballet Theatre bailó *El Amor Brujo* coreografiado por La Argentinita, mientras que el Ballet Russe de Monte Carlo bailó la obra de Pilar López con música de Pittaluga *Cuckold's Fair*. Ninguna de las dos obtuvo el éxito esperado, por motivos parecidos a los de Antonio y Rosario:

El Amor Brujo was the best, but that is not saying much. Falla's magnificent music has lost none of its magic through the years, and Argentinita, Pilar López, José Greco and Manolo Vargas are all superb dancers. But they lost much of their charm in a house as large as the Metropolitan, and Argentinita is not at her best in a ballet framework. Oscar Weidhaa's scenery was striking and imaginative, but too heavy, and Freddie Wittop's costumes were satisfactory. The best feature of the ballet was the playing of the score under Antal Dorati, a really excellent conductor who keep his eyes on the stage and knows that dancers have to breathe, occasionally. There are fine episodes in the

⁴⁵⁷ Arriazu, «Memorias de un bailarín de España: Antonio», cap.2.

work, but they belong in a smaller theater and a more intimate and authentically Spanish atmosphere [...]

The Cuckold's Fair accomplished the well nigh incredible feat of making adultery seem boring. Its story, concerning the village festivities when barren women make a pilgrimage to a shrine at fair time, and disappear into the forest, ostensibly to look for verbená, obviously has possibilities. But Miss López has caught nothing of the saltiness of her theme, and the dancers were not Spanish and never gave the illusion of the fiery, passionate movement so necessary in such a work. Danilova and Franklin, though hopelessly miscast, did everything they could to inject vitality into the ballet. The scenery and costumes were wishy-washy, and Pittaluga's music third-rate⁴⁵⁸.

En primer lugar, el público americano está acostumbrado a las superproducciones de Broadway, Hollywood y de las grandes compañías de ballet, donde los movimientos de conjunto son espectaculares, y los artistas españoles, incluyendo a Carmen Amaya y a las hermanas López, todavía no sabían trabajar con estos grandes formatos. Por el contrario, sus figuraciones habituales no pasaban de los solos, los dúos, y como mucho, los tríos. En segundo lugar, y haciendo referencia al estilo coreográfico, nuestros artistas se movían todavía en un terreno ambiguo más cercano al pequeño teatro y a las variedades que a las grandes salas de concierto. Pese a las continuadas colaboraciones de La Argentinita con Massine, su estilo no cambió. En sus actuaciones seguía recitando, cantando y manteniendo un formato muy apegado al folclorismo y a las variedades. Su papel en dichas colaboraciones no fue más allá de servir de fuente de inspiración a Massine, quien sacaba mayor rendimiento logrando variedad temática y coreográfica para sus espectáculos pero sin albergar intención alguna de salirse del marco del ballet, dentro del cual las artistas españolas no tenían la preparación física suficiente para encajar. Según cuenta La Meri en su libro sobre la danza española:

Argentinita danced the miller's wife opposite Massine in 1943. Coming to my studio after rehearsing it, she was tired and flushed. At the

⁴⁵⁸ «Reviews of the month. Ballet Seasons», *Dance Observer* 11 (mayo 1944): 51-52.

Metropolitan, startled by an unexpected and unSpanish lift to Massine's shoulder she had made short work of subsequent choreographic sequences.

"An now, Madame", said Massine, "we two make a grand jeté en tour across the stage". Argentinita lifted her brows. "No, Léonide, *you* make it. I stand right here and play palillos"⁴⁵⁹.

Siguiendo con la trayectoria artística de Rosario y Antonio tras su debut, no volverán a ser noticia y a aparecer en la prensa hasta el 14 de Mayo, fecha en la que participan nuevamente en un acto benéfico para el comité antifascista, junto a Duke Ellington, Jimmy Savo y Paul Draper en el Carnegie Hall ⁴⁶⁰.

El 5 de Julio apareció una referencia en el *New York Times* en la que se anunciaba que Marcel Ventura estaba preparando un nuevo musical en Broadway que titularía *Café Carioca*. Una comedia musical que escribió el mismo Ventura junto a Lee Cooley, producida por Nat Karson, cuya partitura estaba finalizando Ernesto Lecuona. Entre el reparto se confirmaban los nombres de Rosario y Antonio, así como el de Jacqueline Dalya para desempeñar importantes roles⁴⁶¹. Se aseguraba que los ensayos iban a comenzar en agosto y que el estreno tendría lugar al inicio de la temporada pero Antonio y Rosario no llegaron a bailar en este musical. Las razones las expone de nuevo John Martin en el *New York Times* el 30 de Julio de 1944: la pareja había firmado un contrato con Francis C. Coppicus de la Columbia Concerts Inc. para hacer un gran tour en la próxima temporada de otoño, en la cual estarían asistidos por una compañía de bailarines españoles, un guitarrista y un pianista⁴⁶².

Una vez rescindidas sus obligaciones con este nuevo musical, las apariciones de la pareja fueron bastante difusas en el verano de 1944. Gracias a la prensa sabemos que

⁴⁵⁹La Meri, *Spanish dancing*, 102.

⁴⁶⁰Stuart Nicholson, *Reminiscing in tempo. A portrait of Duke Ellington* (Boston: Northeastern University Press, 1999), 259; «Programs of the week», *New York Times* (1923–Current file), mayo 14, 1944, X11.

⁴⁶¹«Broadway to see Yordan's "Lucasta"», *New York Times* (1923–Current file), julio 15, 1944, 19.

⁴⁶²John Martin, «The dance: Miscellany», *New York Times* (1923–Current file), julio 30, 1944, X4.

el 8 de agosto bailaron en una fiesta privada organizada con motivo del cumpleaños de Jack Warner. Entre los invitados destacaban Errol Flynn, Clark Gable, Bette Davis, Sam Goldwyn, Alfred Hitchcock, Lucius Boomer –director del Waldorf–, etc.⁴⁶³. Posteriormente, el 26 de agosto Hedda Hopper se hace eco en el *Washington Post* de uno de los rumores que circulaban por Hollywood: la actriz Betty Grable, la más taquillera y mejor pagada de la industria del cine en el momento, había pedido que Antonio fuera su próxima pareja artística⁴⁶⁴. A pesar de ello, Antonio no rompió su dúo artístico con Rosario y se prepararon para cumplir su próxima temporada de conciertos. La pareja tomó muy en serio las recomendaciones de John Martin e intentaron cultivarse con los medios que tenían a su alcance en aquel momento:

Silvio, mi marido, nos ayudó muchísimo a desgranar las entretelas de las grandes partituras que comprábamos y nos encerrábamos a ensayar un sin fin de veces [...] Íbamos a todas las actuaciones musicales, de ópera y de ballet que nuestro trabajo nos permitía; observamos a bailarines como Massine o Lifar, y en los museos veíamos filmaciones de La Argentina, Paulova, Nijinski, etc.⁴⁶⁵

4.3 “De costa a costa” con Columbia Concert Artist

Antonio y Rosario consiguieron dar su salto definitivo a los circuitos especializados de danza. El contrato con la Columbia Concert Artist les ofrecía la estabilidad necesaria para ello. Atrás quedaron los días de cabarets y night-clubs, únicamente volverían a bailar a Broadway y Hollywood en momentos puntuales de su carrera, y seguramente guiados por motivos económicos.

⁴⁶³ Hedda Hopper, «Looking at Hollywood», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, agosto 9, 1944, 11.

⁴⁶⁴ Hedda Hopper, «Connie Finds Out», *The Washington Post*, agosto 26, 1944, 8.

⁴⁶⁵ Salama Benarroch, *Rosario*, 31.

A continuación se detallarán las extensas giras por suelo americano que temporada tras temporada realizó la pareja, ocupando generalmente los meses de otoño e invierno, hasta su regreso a España en el año 1949.

4.3.1 Primer American Concert Tour (1944-1945)

Por desgracia, sólo se ha conseguido recabar información en la prensa de dos actuaciones de su primer American Concert Tour. Las memorias de Rosario y Antonio son muy difusas en este aspecto: “Se sucederán vertiginosamente las contrataciones en los mejores teatros de Nueva York, Washington (en donde actúan en la Casa Blanca ante el presidente Roosevelt), California, Florida y Tejas”⁴⁶⁶.

Antes de comenzar la gira, la pareja dedicó su actividad a preparar los recitales y a obtener ingresos suplementarios en los círculos que venían siendo habituales, para lo cual, según John Martin, Rosario y Antonio firmaron un nuevo contrato con el Habana-Madrid, donde empezaron a bailar el 28 de septiembre de 1944⁴⁶⁷.

Su primera actuación fue en Washington, en el Constitution Hall, dentro del ciclo de Conciertos organizado por F. C. Cappel, quien los introdujo en la programación junto a la Boston Orchestra, la Baltimore Orchestra, la compañía de Martha Graham y el Coro de Cosacos Platov, entre otros. Su actuación se anunció desde octubre en el *Washington Post*, pese a que no tendría lugar hasta el 5 de diciembre⁴⁶⁸.

Es curioso comprobar que el cambio de espacios escénicos llevó asociado un cambio en la estrategia propagandística, Marcel Ventura, Coppicus y Cappel hicieron desaparecer el término *Gypsy* de los anuncios dando a conocer a la pareja únicamente como *Spanish dancers*:

⁴⁶⁶Ibid., 33.

⁴⁶⁷John Martin, «The Dance: Repertory», *New York Times (1923–Current file)*, septiembre 24, 1944, X2.

⁴⁶⁸«Two Hour Program by Air Forces Band Will Close Summer Series at Capitol», *The Washington Post*, octubre 1, 1944, S4; «William Masselos to Play At National Art Gallery», *The Washington Post*, octubre 15, 1944, S4.

Rosario and Antonio, with their troupe of Spanish dancers, will be presented by C. C. Cappel on Tuesday night, December 5, Constitution Hall. Originally residents of Sevilla, these first cousins have been dancing together since they were children⁴⁶⁹.

Dos días antes de la actuación se publicó una fotografía de los artistas, un posado que reflejaba más seriedad y mesura en el gesto, un guiño quizá a la nueva actitud que se les había reclamado desde el *New York Times*:



Figura 41: *The Washington Post*, diciembre 3, 1944, S3.

No se han encontrado referencias en la prensa sobre la actuación de la pareja en Washington, ni sobre el programa de danzas que ofrecieron. La siguiente actuación de la que se tienen noticias tuvo lugar en Nueva York, dentro del renombrado ciclo de recitales *Students Dance Recitals*, cuya programación adelantaba el adalid de la danza, John

⁴⁶⁹ «Song Recital By Soprano To Be Heard», S5. Véase también: «Two Hour Program by Air Forces Band Will Close Summer Series at Capitol», S4; «William Masselos to Play At National Art Gallery», S4.

Martin, el 20 de agosto de 1944⁴⁷⁰: un total de diez recitales sobre el escenario del Central High School of Needle Trades entre los cuales se encontraban artistas de la talla de Marina Svetlova, Ted Shawn, Helen Tamiris, Martha Graham, y por supuesto, Rosario y Antonio, cuya actuación se anunció para el 16 de diciembre. Según el *New York Times*, con este espectáculo concluirían su primer American Concert Tour, que habían realizado asistidos por una pequeña compañía formada por las bailarinas Pastora Ruiz (hermana de Antonio), Carmencita López y Josefina Méndez, el pianista Silvio Masciarelli y el guitarrista Guillermo Villarino⁴⁷¹.



— Rosario and Antonio, in Students' Dance Recital Series Saturday.

Figura 42: *New York Times*, 10 de diciembre de 1944, pág. X8.

Sorprendentemente, tampoco en este caso se han encontrado referencias en la prensa sobre la actuación, la única noticia sobre el evento apareció en la revista especializada *Dance Observer*. La información todavía es escueta y coincide con la

⁴⁷⁰John Martin, «The Dance: Notes from the field», *New York Times* (1923–Current file), agosto 20, 1944, X4.

⁴⁷¹John Martin, «The dance: News of the week», *New York Times* (1923–Current file), diciembre 10, 1944, X8.

anterior opinión de Martin, al señalar la cercanía estilística de Rosario y Antonio con el mundo de los *night clubs*:

It was a evening of excellent dancing, though showing quite a bit of night club influence. Miss Rosario is petite and dances with an irresistibly infectious charm, while Mr. Antonio brought down the house time and again with his extraordinary and clean-cut technical feats⁴⁷².

El show estaba elaborado pero ninguna danza destacaba especialmente desde el punto de vista coreográfico:

There is no need to mention any of the many dances presented. One need only report that it was a swell show. Pastora Ruiz, Carmencita López y Josefina Méndez were able assistants, and Silvio Masciarelli proved an excellent pianist⁴⁷³.

En las memorias de Rosario, Salama Benarroch hace mención a una actuación que también ha quedado sin poder ser cotejada por otras fuentes. Parece ser que la pareja bailó en Filadelfia, concretamente en el *Concert Hall*, donde interpretó una selección de escenas del *Amor Brujo* de Falla con la Orquesta Filarmónica de Filadelfia⁴⁷⁴.

En definitiva, con esta primera gira “de costa a costa” por los Estados Unidos Antonio y Rosario consiguieron asentarse en el circuito especializado de conciertos regentado por Francis Coppicus –anterior representante de Antonia Mercé en América–, quien anualmente renovó sus contratos y amplió sus giras. Coppicus marcó un antes y después en la pareja y les ofreció valiosos consejos sobre la manera de afrontar las nuevas perspectivas de trabajo. Según cuenta el propio bailarín:

Este señor nos daba muchos consejos de lo que había que hacer en la *tournee* para que el cuerpo se acostumbrase. Pero para nosotros era

⁴⁷²E.S., «Reviews of the mont. Rosario and Antonio», *Dance Observer* 12, nº 1 (enero 1945): 9.

⁴⁷³Ibid.

⁴⁷⁴Salama Benarroch, *Rosario*, 33, 113.

fácil [...] Nos hizo un contrato por tres meses. Cuando terminamos nos contrató otra vez y así sucesivamente⁴⁷⁵.

4.3.2 En la gran pantalla con *Hollywood Canteen* y *Pan-Americana*

La película *Hollywood canteen* fue producida por la Warner, escrita y dirigida por Delmes Daves, y protagonizada por Joan Leslie, Robert Hutton y Clark Dane. El film rinde homenaje a la actividad de la cantina fundada por Bette Davis y John Garfield durante la Segunda Guerra Mundial, en la que se ofrecía entretenimiento de forma gratuita para los militares con la finalidad de reforzar su moral. El argumento recoge las andaduras de dos soldados de baja por enfermedad que pasan tres noches en la cantina, justificando con ello la intervención de numerosos artistas de Hollywood, algunos de los cuales participaron también desinteresadamente en la cantina real. El número de artistas secundarios que engrosan sus filas es muy elevado: Bette Davis, The Andrews Sisters, Jack Benny, Joe E. Brown, Eddie Cantor, Kitty Carlisle, Jack Carson, Sydney Greenstreet, Alan Hale, Paul Henreid, Peter Lorre, Ida Lupino, Roy Rogers, Barbara Stanwyck, Jane Wyman, Jimmy Dorsey, The Golden Gate Quartet, y por supuesto, Rosario y Antonio.

La película comenzó a rodarse en el año 1943, pero tras tres semanas de trabajo, el 22 de diciembre, se paralizó su grabación por diferencias económicas entre la productora y los actores⁴⁷⁶. El asunto tuvo que ser resuelto en los tribunales y no se retomó su grabación hasta julio de 1944⁴⁷⁷. No se ha encontrado constancia documental del momento en el que participaron Rosario y Antonio en la grabación, a pesar de ello, parece lógico pensar que rodaran en julio de 1944, ya que no hay constancia de ninguna actividad en Nueva York por esas fechas.

⁴⁷⁵ Arriazu, Antonio «El Bailarín», 91.

⁴⁷⁶ «“Hollywood Canteen” Film Plans Dropped», *The Sun*, diciembre 23, 1943, 3.

⁴⁷⁷ Hedda Hopper, «LeRoy Looks Ahead», *The Washington Post*, julio 28, 1944, 4.

Análisis coreográfico de Hollywood canteen

Estructura

El número que bailan Rosario y Antonio en esta película es una variación de la danza de *El vito*. Bajo este mismo nombre y con idéntica melodía han llegado hasta nuestros días dos versiones coreográficas, una se enmarcaría dentro del folclore andaluz –con numerosas variantes–, y la otra se insertaría dentro del repertorio tradicional de escuela bolera que recogió la familia Pericet⁴⁷⁸. No obstante, la versión que baila la pareja podría enmarcarse dentro de la danza española estilizada, ya que toma elementos del folclore y del flamenco que son reelaborados dando lugar a una nueva creación coreográfica de marcado carácter personal.

El baile presenta una estructura tripartita, adornada con pequeños pasajes que funcionan como nexos entre las distintas partes. Tras una breve introducción utilizada para ubicarse en el espacio y en el ritmo, se exponen las estrofas principales que caracterizan melódicamente al *El vito*, seguido de un pequeño puente que desemboca en una sección central organizada a modo de “escobilla flamenca” en la que la pareja de artistas muestra su virtuoso zapateado *a cappella*, donde todos los instrumentos cesan de tocar y únicamente queda el sonido de los zapatos de Rosario y Antonio. Tras otro pequeño puente, vuelven a retomarse los motivos melódicos principales con reelaboración temática en un ritmo más rápido, que Antonio y Rosario utilizan para hacer alarde de un gran virtuosismo técnico, cuya tensión va *in crescendo* hasta el final.

Coreografía

Dentro de los recursos coreográficos presentados para esta ocasión por Antonio y Rosario destacan nuevamente los marcajes, realizados siguiendo una gran variedad de patrones: de frente al público, desplazándose por el espacio, acercándose o alejándose de la pareja, con pitos, con braceos, etc. Este paso de marcado sabor folclórico fue la

⁴⁷⁸VVAA, *La Escuela Bolera*, 73.

base de su lenguaje coreográfico durante buena parte de su trayectoria profesional en suelo americano.

Sin embargo, el recurso más relevante y característico de esta obra es el giro, mostrado frecuentemente con finalidad conclusiva –al igual que hicieron en *Canasteros de Triana*– y sobre todo, con finalidad virtuosística, agrupándolos en secuencias para aumentar la dificultad técnica. En este sentido, Rosario realiza una serie de seis vueltas de pecho con desplazamiento, cuyo gran ángulo de quiebro y dificultad ya han sido comentados con anterioridad; por su parte Antonio realiza una serie de seis piruetas rematadas por una caída de rodillas al suelo y un salto en el que cambia las piernas de posición para volver a caer al suelo. Este recurso de gran espectacularidad y efectismo, lleva la indiscutible marca de Léonide Massine. Llegados a este punto es necesario recordar que Antonio conocía personalmente al coreógrafo desde su estancia en Copacabana y actualmente compartían ciudad de residencia. Según puede comprobarse en la prensa, todas las temporadas de danza del Metropolitan Opera House, solían programar un ballet de inspiración española, bien fuera *Le Tricorne* o *Capriccio Espagnol*, y por otra parte, Antonio y Rosario cuentan en sus memorias que solían frecuentarlas, tal y como se ha expuesto con antelación. No debe extrañar, por tanto, que comiencen a aparecer recursos característicos de Massine en las coreografías de Antonio –nunca citados literalmente, siempre reelaborados siguiendo su propio estilo–, sobre todo, cuando se ha demostrado que el bailarín estuvo siempre abierto a recibir todo tipo de influencias. Las caídas de rodillas tras zapatear o tras realizar una serie de complicadas vueltas, así como la introducción de algunos saltos en las coreografías de Antonio tienen su precedente en las coreografías de Massine, tal y como puede comprobarse analizando las fuentes audiovisuales que han llegado hasta nuestros días⁴⁷⁹.

⁴⁷⁹En cuanto a *Capriccio Espagnol* se refiere, la Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library conserva varias grabaciones originales de esta coreografía, con Argentinita y Massine desempeñando los roles principales (signaturas MGZIC 9–3605, MGZHB 12–2530, MGZHB 12–1000, no. 66–71, MGZHB 8–1000, n° 72–75). Sin embargo, puede ser más sencillo visionarla desde España accediendo al corto de la Warner Brothers grabado en Technicolor por los Ballets Russes de Monte Carlo y estrenado en mayo de 1942, titulado *Capriccio Spagnol*, también conocido por *Spanish Fiesta*, del cual se pueden encontrar algunos fragmentos en Internet. Véanse también los fragmentos de *Le tricorne* que aparecen en el DVD de la Opéra de Paris,

Buena parte de los pasos que utilizaron Rosario y Antonio para la elaboración de esta coreografía provienen del folclore andaluz, como por ejemplo, las típicas pasadas de sevillanas, los careos que se realizan en la tercera estrofa de la cuarta sevillana –a los que añaden una caída de rodillas y una vuelta de pecho–, y esa estampa tan popular en la que un integrante de la pareja cae al suelo dando palmas mientras el otro le rodea bailando, que encontramos en bailes como *La reja*-. Por otra parte, las fuentes flamencas también se muestran muy claramente en los zapateados de la escobilla y en la llamada por bulerías con la que comienzan nuevamente a bailar tras este paréntesis rítmico.

En cuanto al uso del espacio se refiere, al igual que ocurría en *Canasteros de Triana*, utilizan una reducida porción del escenario. La coreografía no estaba pensada para realizar grandes desplazamientos, por el contrario, destaca por su variedad en pequeñas figuraciones realizadas entre la pareja, dispuestas muchas veces de forma contrastante, por ejemplo: si en una frase se desplazan juntos en la misma dirección [↓↓], en la siguiente realizarán dos círculos simétricos que los alejarán [↻↻], a continuación bailarán uno frente al otro para acabar intercambiándose las posiciones en la siguiente frase musical.

Desde el punto de vista de la adaptación de la coreografía a la música, el análisis denota que Antonio y Rosario siguen respetando profundamente el carácter de la música, al igual que en su primera intervención hollywoodiense. La adecuación entre la frase coreográfica y la musical sigue siendo precisa, milimétrica, acompañando siempre las cadencias con la introducción de “remates” o pasos con un marcado sentido conclusivo, como las mencionadas vueltas de pecho, desplantes, saltos o caídas de rodillas. A ello hay que añadir su clara preocupación por los respetar los matices dinámicos, ya que siempre que la obra presenta un aumento de tensión ellos lo acaban

Picasso and dance ([U.S.A.]: NVC Arts, 2005); o la breve intervención de Léonide Massine interpretando el papel del Espectro en el ballet *El amor brujo* que aparece en la película de Michael Powell, *Luna de Miel* [*Honeymoon*], de 1959, pese a que esta grabación es posterior a *Hollywood Canteen*.

reflejando coreográficamente elevando la dificultad técnica, es decir, tensión sonora traducida en tensión motriz.

Respecto a la calidad de la interpretación, la pareja muestra un notable avance técnico que no resta frescura y comunicación a su danza, ya que su expresividad sigue siendo totalmente libre auténtica, sincera, y por tanto, conmovedora. El avance técnico se refleja principalmente en el aumento de control corporal, fundamentalmente en una mejor colocación de brazos, hombros y torso. En los momentos de mayor dificultad, generalmente cuando la velocidad es más pronunciada, consiguen mantener las líneas más puras, más “limpias”, que en *Canasteros de Triana*. Sin embargo, en algunas ocasiones, la enorme energía que imprimen a sus movimientos les juega malas pasadas, ya que estos fuertes impulsos son tremendamente difíciles de controlar. Una muestra de ello es el desplante con el que finaliza la obra Antonio, en el cual pierde el equilibrio en un exceso por enfatizar el acento hacia arriba de la cabeza tras acabar el giro. Si a todo ello le unimos el eje de giro y la pasada de cabeza que muestra en su serie de seis piruetas, parece evidente que el bailarín realizaba un entrenamiento técnico más fuerte del que venía siendo habitual en los bailarines de danza española. Es muy probable que Antonio estuviera recibiendo ya clases de ballet clásico.

Escenografía

En esta ocasión el decorado era un reflejo del ambiente de los *night clubs* en los que estaban acostumbrados a bailar Rosario y Antonio, con la pareja rodeada por el público, con la orquesta al fondo, y un “tablao” formado al unir las mesas de la cantina en forma circular, digno de los mejores decoradores de Hollywood.



Figura 43: Antonio y Rosario en *Hollywood Canteen*. Fuente: <http://www.imdb.com/media/rm3878072320/tt0036922>.

Conclusiones

La coreografía de Rosario y Antonio en *Hollywood Canteen* es muy equilibrada, perfectamente estructurada en torno a las frases musicales y sus matices. Aunque los recursos coreográficos no difieren excesivamente con *Canasteros de Triana*, sí encontramos cambios en la manera de presentarlos, con un notable avance en el control del cuerpo y en el aumento de elementos virtuosísticos, destacando especialmente en este aspecto el zapateado y los giros. Pese a que la mejoría técnica es evidente, todavía no han conseguido la brillantez y la perfección que mostraran en los años cincuenta en España.

Desde el punto de vista estilístico, la obra podría clasificarse dentro de esa incipiente corriente de danza española estilizada desarrollada intuitivamente en los

Estados Unidos, en la que todavía se percibe cierto equilibrio entre los elementos más costumbristas y los técnicos, estilizados y efectistas de nueva incorporación. Obras con características similares a ésta debieron conformar el programa de presentación de Rosario y Antonio en el Carnegie Hall, con un lenguaje coreográfico todavía cercano a las variedades y un despliegue técnico que hacía intuir las capacidades evolutivas de la pareja.

Recepción

El estreno de *Hollywood Canteen* tuvo lugar el 15 de diciembre de 1944, pero no se han encontrado referencias significativas de los artistas españoles en las críticas⁴⁸⁰. La prensa solamente destaca su actuación en el cine-teatro de la RKO en Boston, el 20 de febrero de 1945, coincidiendo con la proyección de la película⁴⁸¹.

Pan-Americana

El 22 de marzo de 1945 se estrenó la película musical *Pan-Americana* de la compañía RKO, dirigida y producida por John H. Auer. En el casting figuraban Antonio y Rosario junto a Phillip Terry, Audrey Long, Robert Benchley, Eve Arden, Ernest Truex, Miguelito Valdés⁴⁸². Esta película supuso la cuarta y última participación de los artistas españoles en la industria de Hollywood. Al igual que ocurrió con *Sing another chorus*, no se ha encontrado ningún ejemplar en las filmotecas españolas, ni en las de la New York Public Library, tampoco en tiendas especializadas. Por tanto, no se puede ofrecer un análisis de las obras que bailaron para la ocasión. La crítica tampoco hace referencia expresa a la participación de la pareja, simplemente explican que algunos números especiales son muy vivos y destacan la efectiva danza de la serpiente del dúo Harold and Lola⁴⁸³. El único dato relevante que aporta Antonio en sus memorias es que realizaron

⁴⁸⁰Únicamente en el aviso de su estreno. Véase John Martin, «The dance: News of the week», *New York Times* (1923–Current file), diciembre 10, 1944, X8.

⁴⁸¹«Other 23 -- No Title», *The Sun*, febrero 18, 1945, 41.

⁴⁸²«Screen News», *New York Times* (1923–Current file), marzo 22, 1945, 19.

⁴⁸³«At Loew's State», *New York Times* (1923–Current file), marzo 23, 1945, 13.

dos intervenciones en la película, pero no especifica su naturaleza, ni el nombre de las danzas⁴⁸⁴.

4.3.3 Segundo American Concer Tour (1945-1946)

Rosario y Antonio firmaron y aseguraron su segunda *tournée* con la Columbia Concert Artist por los Estados Unidos para la temporada de otoño-invierno 1945-1946. De hecho, el 22 de abril el *Washington Post* publicaba un adelanto de la programación que estaba preparando C. C. Cappel, entre la que destacaban nombres de la talla de Anton Dolin y Alicia Markova, Alec Templeton y por supuesto, Antonio y Rosario, “the sensational young Spanish dancers”⁴⁸⁵.

Como viene siendo habitual, nuestros artistas buscaron algún tipo de actividad complementaria que les reportara beneficios económicos hasta que comenzara la temporada oficial de conciertos. A través de la prensa sabemos que bailaron en Broadway pero no hemos encontrado más referencias al respecto que un artículo que les dedica el *Picture Post* titulado *El Amor Brujo*. Es un medio divulgativo, poco serio, que ofrece la información desde un punto de vista muy sensacionalista y absolutamente t  pico, tal y como puede comprobarse en el breve texto que acompaña a las imágenes:

Rosario y Antonio are America’s latest sensation, exciting Broadway with the old dances of Sevilla.

Jaded for the moment with jitterbug gymnastic, New york has begun to shout “Ole!” instead of “Make with the feet!” The reason? Two Spanish gipsies with jet black hair have started clacking their castanets and throbbing their heels on Broadway with some of the fury of their ancestors in Seville [...]

They learnt to dance in Spain when they traveled with a gipsy circus. Then they were to America, and the dances which were as familiar to

⁴⁸⁴ Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 92.

⁴⁸⁵ «Next Season’s Concert Dates Are Scheduled», *The Washington Post*, abril 22, 1945, B6.

Spaniards as good bread and cheese, gave New Yorkers the same exotic kick as good caviare and vodka⁴⁸⁶.

El valor real de este artículo es puramente iconográfico, se encuentra en las seis fotografías del *Amor Brujo* que Gjon Mili tomó en acción, mientras Rosario y Antonio bailaban. Es evidente que no son posados y por tanto pueden servirnos para realizar algunas consideraciones de tipo estilístico.

En primer lugar, reflejan una danza muy dinámica, con muchos desplazamientos y alguna leve elevación. Lo cual encaja perfectamente en el tipo de danza que les hemos visto ejecutar hasta el momento. Este hecho se deduce del movimiento constante de las telas, de la posición del pelo en el aire, e incluso de la posición corporal de los bailarines. Si nos fijamos en la tercera fotografía veremos una gran inclinación corporal de la pareja mantenida para no perder la inercia del giro a gran velocidad. Hay un gran contraste entre las cinco primeras instantáneas y la última, tomada en un momento mucho más calmado de la danza.

En segundo lugar, todas las fotografías presentan a los artistas realizando movimientos de transición. Un buen fotógrafo tiene que saber cuándo disparar la cámara para poder captar las posturas más plásticas, las cuales generalmente se ubican en los finales de las frases, en su cenit, o en algunos acentos específicos de la melodía. Es decir, tiene que ir siguiendo el movimiento y anticiparse en cierta medida a su culminación para poder capturarlo. Es obvio que este hecho se complica enormemente cuando el ritmo es muy acelerado o las posturas no se dibujan con precisión. No obstante, mi opinión es que Gjon Mili quiso retratarlos específicamente a mitad de movimientos para reflejar esa sensación de libertad y “fiereza” de la danza “gitana”.

⁴⁸⁶Gjon Mili, «El Amor Brujo», *Picture Post*, abril 28, 1945, 22-23.



The fiery Dance of Love from de Falla's "El Amor Brujo." It is danced by two young Spanish gipsies.

El Amor Brujo

Rosario and Antonio are America's latest sensation, exciting Broadway with the old dances of Seville.

Photographed by GJON MILL

JADED for the moment with jitterbug gymnastics, New York has begun to shout "Ole!" instead of "Make with the feet!" The reason? Two Spanish gipsies with jet black hair have started clacking their castanets and throbbering their heels on Broadway with some of the fury of their ancestors in Seville. He's called Antonio Ruiz Soler; she's called Rosario Perez; and they're cousins.

They learnt to dance in Spain when they travelled with a gipsy circus. Then they went to America, and the dances which were as familiar to Spaniards as good bread and cheese, gave New Yorkers the same exotic kick as good caviare and vodka.

Was twenty-two-year-old Antonio affected by life in the New World? No; he still puts his earnings in a trunk, rather than in the bank. Was twenty-three-year-old Rosario spoilt? No; she still dances the old-fashioned myth of boy woos girl.



The Girl tantalises her lover.

Figura 44: *Picture Post*, abril 28, 1945, 22.



Figura 45: *Picture Post*, abril 28, 1945, 23.

En tercer lugar, al captar los movimientos de transición el fotógrafo nos muestra el grado de limpieza en la ejecución técnica de los bailarines, que en el caso de Rosario y Antonio, no es muy elevada pero es sustancialmente mejor que en *Canasteros de Triana*. Esto se deduce de la colocación de la espalda, el cuello, los hombros y los brazos, así como de la situación de los pies en el suelo.

Volviendo a las actividades de los artistas previas a la gira con la Columbia Concert Artists, hay que señalar su participación en el mes de junio en el espectáculo *Concert-varieties* producido por Billy Rose en el Ziegfeld Theater. Rose intentaba revivir el *vaudeville* llevándolo a su máxima expresión, por lo que concibió un espectáculo de variedades con artistas provenientes del mundo del recital que hubieran hecho su debut teatral en el Carnegie Hall o el Town Hall. Entre el elenco figuraban artistas de la talla de Katherine Dunham y Jerome Robbins, ambos acompañados por un pequeño grupo de bailarines⁴⁸⁷. Como dato curioso podemos mencionar que a Antonio y Rosario los anunciaron erróneamente como “Ballroom Dancers”⁴⁸⁸. Todos los artistas firmaron contratos para cuatro semanas de trabajo con posibilidad de ampliar dos más. Se programaron funciones diarias a las 8:30 p.m. y *matiné*es sábados y domingos a las 3:00 p.m. Los precios variaban entre 1.20 y 4.2 dolares⁴⁸⁹. En los anuncios previos al estreno Billy Rose animaba al público potencial con la siguiente afirmación: “If you fall asleep, I'll give you your money back –and that's more than they'll do for you at Carnegie Hall”⁴⁹⁰. Las primeras críticas del espectáculo aparecieron al día siguiente del estreno. El primero en escribir fue Lewis Nichols en el *New York Times*:

Billy is trying to bring the concert hall down a bit nearer common humanity, which means that serious artists are leavened by alternates

⁴⁸⁷Sam Zolotow, «Last four weeks for “Lively Arts”», *New York Times (1923–Current file)*, abril 30, 1945, 12; Sam Zolotow, «“Life with father” Sings a new team», *New York Times (1923–Current file)*, mayo 17, 1945, 14; «The openings», *New York Times (1923–Current file)*, mayo 27, 1945, 29; «Display Ad 48 -- No Title», *New York Times (1923–Current file)*, mayo 29, 1945, 19; «The Theatre», *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, mayo 29, 1945, 6.

⁴⁸⁸Sam Zolotow, «Rose vaudeville arriving tonight», *New York Times (1923–Current file)*, junio 1, 1945, 21.

⁴⁸⁹«Display Ad 108 -- No Title», *New York Times (1923–Current file)*, mayo 28, 1945, 22; «Display Ad 48 -- No Title», 6.

⁴⁹⁰Zolotow, «Rose vaudeville arriving tonight», 21.

in the form of caricaturists and humorists. Despite the design, the result is a rather polite show, filled with experts but able to stand a good, roaring comedian to give it oomph [...] Rosario and Antonio, who are familiar to the clubs as well as stages, do a number of their Spanish dances⁴⁹¹.

Richard P. Cook fue el segundo en publicar su crítica. Lo hizo el día 4 de junio en el *Wall Street Journal*, donde mostraba la estructura del espectáculo: en la primera parte actuaban Deems Taylor –conferenciante encargado de intelectualizar el *show*–, los *Salici Puppets*, Eddie Mayhoff, Rosario y Antonio, McCoy, Nestor Chayres, Imogene Coca y Jerome Robbins con el ballet *Interplay*. En la segunda parte las actuaciones comenzaron con Katherine Dunham, a la que sucedieron Imogene Coca, Deems Taylor, Boogey-woogey Group y Zero Mostel, y finalmente de nuevo Rosario y Antonio, quienes dieron paso a Taylor para que cerrara el show.

Gracias a la colección de programas de Antonio atesorados por el Aula de Danza *Estrella Casero* de la Universidad de Alcalá de Henares se ha podido reconstruir su actuación: bailaron el *Capricho español* de Rimsky-Korsakof, la “Danza ritual del fuego” del *Amor Brujo* de Falla y el número *Canasteros de Triana*⁴⁹².

El 10 de junio aparecía publicado en el New York Times una caricatura del espectáculo, descrita del siguiente modo:

One way to do is to start at the top with Imogene Coca, work left toward the Salici Puppets and thence right to Eddie Mayehoff, Rosario and Antonio, Jerome Robbins and Katherine Dunham. Up front is Zero Mostel. All are in “*Concert Varieties*” at the *Ziegfeld*⁴⁹³.

⁴⁹¹ Lewis Nichols, «The play», *New York Times (1923–Current file)*, junio 2, 1945, 10.

⁴⁹² Véase el programa con Signatura 1.270.

⁴⁹³ Robert O. Foote y Weissenstein, «Concerning a man and his Pasadena Playbox», *New York Times (1923–Current file)*, junio 10, 1945, X1.



Figura 46: *New York Times*, junio 10, 1945, X1

En este caso, las referencias a nuestros artistas en las crónicas fueron un poco más extensas aunque no entraron en detalles técnicos:

*Rosario y Antonio, the piecés de resistance, showed up in a cascade of stomping and whirling. It was the Spanish motif worked up to its very best [...] And then, Rosario and Antonio (man and lady team) did several more numbers, the last of which included so much stamping it aroused uncontrollable applause*⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ «The Theatre», *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, junio 4, 1945, 4.

Una vez más los rasgos estilísticos que destacan de la pareja y les hacen cosechar el éxito del público americano son sus virtuosos zapateados y sus vertiginosos giros, convertidos ya en rasgos de identidad de nuestros artistas.

John Chapman, del *Chicago Daily Tribune*, también recoge su crónica del espectáculo: “The overall effect of “*Concert Varieties*” might be a little funnier—but it's not bad; not bad at all. And the Spanish dancing of Rosario and Antonio is really something”⁴⁹⁵. Tras un mes de trabajo, con treinta y seis representaciones realizadas, Billy Rose clausuró el espectáculo. Sam Zolotow contaba en el *New York Times* que el proyecto no tuvo mucha suerte⁴⁹⁶.

Por otra parte, Rosario relata en sus memorias una serie de actividades que la pareja llevó a cabo a lo largo del año 1945 que no han podido ser datadas y cotejadas convenientemente. En primer lugar, su actuación en los teatros Loew's State, National y Orchestra Hall, y en segundo lugar, su actuación en la casa Blanca frente al Presidente de los Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, de la cual únicamente podemos afirmar que debió acontecer antes del 12 de abril, fecha en la que cesó de su cargo.

El 24 de septiembre de 1945, ocurrió un hecho determinante para la futura historia de la danza española, tras dos serias intervenciones quirúrgicas y diecisiete transfusiones de sangre, fallecía La Argentinita en el Harkness Pavillon del Columbia Medical Center de Nueva York, a los 47 años de edad. La artista llevaba ingresada en el hospital desde el 9 de agosto y acababa de despertar de un coma de diecisiete horas de duración. Diez admiradores se presentaron en el hospital para donar su sangre a la artista, sin embargo, no fue capaz de superar la fuerte peritonitis que padecía. La prensa recogía el triste desenlace al día siguiente⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ John Chapman, «Movies», *Chicago Daily Tribune*, junio 10, 1945, E6.

⁴⁹⁶ Sam Zolotow, «“Memphis” decides to quit tomorrow», *New York Times (1923–Current file)*, junio 22, 1945, 22.

⁴⁹⁷ «La Argentinita, Dancer, Passes», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, septiembre 25, 1945, 2; «La Argentinita, famous dancer, is dead in N. Y.», *Chicago Daily Tribune*, septiembre 25, 1945, 16; «“La Argentinita” Ill», *The Washington Post*, septiembre 25, 1945, 3; «La Argentinita dies in New York», *The Sun*, septiembre 25, 1945, 7; «Argentinita dies; classical dancer», *New York Times (1923–Current file)*, septiembre

Las aportaciones de esta gran artista al desarrollo de la danza española estilizada podrían resumirse en tres aspectos:

El primero de ellos es el de su estrecha colaboración con Léonide Massine, que sentó las bases para una revolución dentro del mundo de la danza española. El hecho de ubicar la disciplina en el escenario del Metropolitan y de poner a su disposición a un numeroso cuerpo de bailarines bien entrenado, fue el preámbulo para una evolución fundamentada en la posibilidad de extrapolar los recursos escénicos del ballet clásico a la danza española estilizada. El cambio de formato de los espectáculos dejaba en evidencia las nuevas necesidades coreográficas:

1. Había que coreografiar “ballets”, no pequeñas danzas de cinco minutos de duración, por lo que era primordial dotar de trasfondo intelectual a las obras. Debían elegir con cuidado la ambientación, el sentimiento, o el *ethos* apropiado para cada número, teniendo en cuenta factores como la variedad y la armonía general del espectáculo.
2. La lejanía del público impedía la visualización de la mayor parte de los matices expresivos faciales, así que debían encontrar la manera de transmitir esos matices con otras partes del cuerpo de forma más eficiente.
3. Un escenario de grandes dimensiones exigía nuevas pautas coreográficas de desplazamiento, lo cual modificaba significativamente el estilo de las danzas españolas, desarrolladas generalmente en pequeños espacios.
4. El hecho de tener a su disposición uno de los mejores cuerpos de ballet del mundo hacía preciso la necesidad de aprender a mover y a colocar grandes grupos de bailarines por el espacio, de aprender dinámicas de alternancia entre solos, tríos, conjuntos, etc., así como de distribuir correctamente los focos de acción en la escena.

Esta colaboración podría haber impulsado la evolución de la danza española estilizada, adelantándola entre diez y quince años, pero el experimento no acabó de fraguar. El público americano estaba acostumbrado a las superproducciones de Broadway, Hollywood y a las de las grandes compañías de ballet, pero los artistas

25, 1945, 23.

españoles todavía no sabían trabajar con estos formatos, ni a nivel escénico, ni a nivel humano. Se movían todavía en un terreno ambiguo más cercano al pequeño teatro de concierto y a las variedades que a los grandes escenarios.

Pese a las continuadas colaboraciones de La Argentinita con Massine, su estilo no cambió, ni tampoco el de sus espectáculos en solitario, en los que seguía recitando, cantando y tocando la guitarra⁴⁹⁸. La artista se limitó a ser la fuente de inspiración del bailarín, o lo que sería más correcto, a aportarle valiosos recursos coreográficos con los que conseguir variedad temática y coreográfica sin salirse del marco del ballet. Afortunadamente se han conservado numerosas versiones audiovisuales del *Capriccio Espagnol*, que ejemplifican este curioso binomio artístico⁴⁹⁹. Massine proporcionaba toda su sabiduría escénica sobre obras de gran formato pero su abstracción técnica de los pasos era tal, que llegaba hasta el extremo de parecer una caricatura. Estos fragmentos contrastan con otros de mayor coherencia estilística coreografiados por Argentinita. Son fácilmente identificables porque toman como fuente el folclore, frente al flamenco de Massine.

El segundo aspecto es que el modelo de recital de Argentinita fue adoptado por el resto de artistas españoles. Como hemos explicado anteriormente, cuando Carmen Amaya, Rosario y Antonio llegaron a Estados Unidos en 1940, Encarnación López era una artista madura. Antonio Triana no dudó en reproducir el mismo tipo de programas para la compañía de Carmen Amaya, incluso incluyó alguna coreografía de su repertorio⁵⁰⁰. Antonio y Rosario hicieron lo propio tras verla actuar en México en el año 1939⁵⁰¹. Los

⁴⁹⁸John Martin, «Argentinita here with new dances», *New York Times* (New York, marzo 22, 1943), X5.

⁴⁹⁹En la Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library se conservan varias grabaciones originales de esta coreografía, con Argentinita y Massine desempeñando los roles principales (signaturas MGZIC 9-3605, MGZHB 12-2530, MGZHB 12-1000, no. 66-71, MGZHB 8-1000, no. 72-75). Sin embargo, puede ser más sencillo acceder al corto de la Warner Brothers grabado en Tecnicolor en el verano de 1941 por los Ballets Russes de Monte Carlo, del cual se pueden encontrar algunos fragmentos en internet.

⁵⁰⁰Como es el caso de El piropo. Más información en Vega de Triana, *Antonio Triana and the Spanish dance*, 44, 49.

⁵⁰¹Según se recoge en las memorias de Rosario, la artista se dedicó a asistir cotidianamente durante dos semanas al Teatro Bellas Artes de México, donde bailaba Encarnación López La Argentinita. Cito literalmente: "Nada más verla, le dije a mi marido: 'Silvio, este es el baile que yo quiero hacer'. Todo en ella tenía una gracia y una elegancia extraordinarias: la voz, sus brazos, sus pies, y su forma de caminar; y, además, lo bailaba

programas de Argentinita se caracterizaban por su riqueza y variedad, fundamentalmente en dos cuestiones: incluían todas las disciplinas de la danza española y recogían danzas populares de diversas regiones españolas, con lo cual aumentaba su valor etnográfico y el interés del público americano.

En tercer y último lugar, Encarnación López dotó a la danza española de dimensión dramático-artística. Este hecho fue genialmente expuesto por John Martin el 30 de septiembre de 1945, tras la muerte de la artista:

She has taken the inherent multiformity of the Spanish dance and expanded it into a full and rounded theater art. She was an admirable actress [...] Her individual compositions, though choreographically rich and expert, were primarily theater pieces more often than not, deftly and sometimes brilliantly characterized. Their tone was predominantly that of high comedy, gay and witty [...] All this she accomplished with the greatest economy of means; like the true theater artist, she required only “two boards and a passion” to create her theater. Of recent seasons, it is true, she had enlarged the dimensions and the concepts of her work, but basically her art was small, intimate, quiet, essentially feminine. The nuance of her gesture and her posture, the remarkable colors of her tiny, eloquent voice, were dissipated in a large auditorium⁵⁰².

Sus programas de mano son buena prueba de ello porque, siempre que el espacio lo permitía, incluía una brevísima explicación de cada danza, o de su ambientación, o de la historia que desarrollaba en ella⁵⁰³. Esta peculiaridad fue posible gracias a su formación teatral, desarrollada profesionalmente en la compañía de Martínez Sierra. Antonio y Rosario se hicieron partícipes de esta idea, pero no llegaron a alcanzar las cotas de desarrollo dramático de Argentinita.

todo. El ejemplo de su arte fue para mí una guía artística sin igual”. Véase Rafael Salama Benarroch, *Rosario: aquella danza española* (Granada: Manigua, 1997), 29. Esta influencia se hizo más patente tras la muerte de Argentinita en 1945, de lo cual ha quedado constancia en las reseñas de sus espectáculos.

⁵⁰² John Martin, «The dance: an artist passes», *New York Times* (1923-Current file), septiembre 30, 1945, 50.

⁵⁰³ Véase la página 127.

La evolución estilística de Encarnación López en los Estados Unidos no fue tan marcada como la de Carmen Amaya o Antonio y Rosario. La artista llegó con aproximadamente dos terceras partes de su carrera profesional cumplidas, luego tenía ya un estilo muy bien definido. No era la persona adecuada para emprender grandes revoluciones estéticas del lenguaje coreográfico, pero su exitoso modelo de recital multidisciplinar sí se transmitió a las generaciones posteriores. Sus colaboraciones con Massine fueron también un referente, aunque no tomaran forma hasta que Antonio regrese a la escena española en los años cincuenta.

Carmen Amaya también dejó los Estados Unidos en 1945, trasladando su residencia a Buenos Aires, donde permaneció hasta el año 1947 que regresó a España. Tras separarse artísticamente de Antonio Triana, siguió los consejos de John Martin y proyectó la estructura de sus espectáculos de concierto con mayor cuidado, llevando el peso de la velada hacia sus actuaciones, abriendo su compañía a otros integrantes y aumentando significativamente su tamaño. Este cambio de formato, tanto a nivel de construcción del espectáculo, como a nivel de estructuración interna de su compañía, le reportó tremendos éxitos tanto en América como en Europa, por lo que lo mantuvo en los momentos álgidos de su trayectoria artística⁵⁰⁴.

Retomando la reconstrucción de las actividades artísticas de Rosario y Antonio dentro del segundo American Concert Tour, según informa el *New York Times* el 7 de octubre de 1945 John Martin informaba a los amantes de la danza que Rosario y Antonio

⁵⁰⁴Un buen ejemplo de ello es el programa de su presentación en Francia en 1948 bajo los auspicios del empresario Jacques de la Roche. Su compañía estaba formada por un cuerpo de baile y dos primeros bailarines contratados para bailar obras estilizadas, folclóricas y boleras (Pepita Ortega y Goyo Reyes). A ello hay que añadir las intervenciones estelares del cantante Domino Alvarado, el pianista Alfred Speranza y por supuesto, de Sabicas a la guitarra. El programa constaba de los siguientes números:

– Primera parte. *Triana-Sevilla* (Albéniz), cuerpo de baile; *Embrujo del fandango* (Palomo), Carmen Amaya; *Canto flamenco*, Domingo Alvarado; *Douleur et Joie* (Freire), primeros bailarines; *Soleares* (Sabicas), Carmen Amaya; *Solo de guitarra*, Sabicas; *Danza y bodas de Luis Alonso* (Jiménez), toda la compañía.

– Segunda parte. *Tablao flamenco* (Sabicas): Farruca primeros bailarines, *Alegrías* cuerpo de baile, *Soleá* cuerpo de baile; *Bolero s. XVIII* (Algarra), primeros bailarines; *Canto flamenco*, Domingo Alvarado; *Castellana* (popular), primeros bailarines; *Sigüiriya* (Sabicas), Carmen Amaya; *Jota de La Dolores* (Bretón), cuerpo de baile; *Solo de guitarra*, Sabicas; *Alegrías* (Sabicas), Carmen Amaya.

volverían a bailar en el escenario del Roxy, noticia que no es de extrañar ya que su próxima temporada de recitales no comenzaría hasta diciembre⁵⁰⁵.

El día 2 de diciembre, se anuncia la participación de la pareja en el ciclo de conciertos de danza realizados en el Theresa L. Kauffman Auditory del YMHA, ubicado en la calle 92 esquina con Lexington Avenue. Dentro de este recital también se podría contemplar a artistas de la talla de Charles Weidman, José Limón y Martha Graham. La actuación estaba programada para el 23 de diciembre a las 3:30 de la tarde y se podían comprar entradas individuales –entre 1.20 y 2.40 dólares– o bien un bono para los 7 recitales cuyo precio oscilaba entre 8.40 y 7.20 dólares⁵⁰⁶. No se han encontrado referencias en la prensa ni en las revistas especializadas sobre esta actuación.

La siguiente etapa del tour tuvo lugar el 31 de diciembre de 1945 en el Civic Opera House de Chicago. Rosario y Antonio hicieron una aparición estelar bailando como estrellas invitadas del Ballet Theatre –la compañía que derivó en el actual American Ballet Theatre–. Claudia Cassidy publicó su visión del espectáculo al día siguiente en el *Chicago Daily Tribune*. Según su opinión, la colaboración de los artistas españoles con esta gran compañía había levantado bastante expectación entre los balletómanos de Chicago. A pesar de los buenos augurios, los seguidores del Ballet Theatre quedaron algo decepcionados al ver a sus bailarines interpretando roles de danza española. El sarcasmo que se desprende de las palabras de Claudia Cassidy es el mejor de los ejemplos:

If you were agile enough last night in scurrying from Orchestra hall to the Civic Opera House you could welcome the new year by pretending that Rosario and Antonio were making a guest appearance with Ballet Theater, and it would have been better for The Kids from Seville if you had been right. For the their teamwork is delightful and Antonio is a spectacular soloist worthy of the Escudero tradition, their three dance helpers were so inept only a resolution to be kind in 1916 keeps me

⁵⁰⁵ «Week's dance events», *New York Times* (1923–Current file), octubre 7, 1945, X2.

⁵⁰⁶ «Display Ad 212 -- No Title», *New York Times* (1923–Current file), diciembre 2, 1945, X5; John Martin, «The dance: Astaire et al», *New York Times* (1923–Current file), diciembre 16, 1945, X2.

from suspecting that they studied Spanish dancing by correspondence in a town where the mail was not delivered.

But if you were patient and didn't mind such drawbacks as a tubby senorita doing her own version of *entrechats* to castanet clicking, and didn't particularly object to abominable lighting and a earful travesty on Manuel de Falla's *El amor brujo*, Rosario y Antonio at their best were worth waiting for. To me, that best came when they whirled flaming spirals in a gypsy dance, and when Antonio danced superbly in Andalusian fashion to Villarino's guitar. He has the fastidious elegance such dancing demands and the flash of savage splendor that sometimes makes you think the dancer has sighted and adder coiled to strike and is going the fangs one better with deadly heels⁵⁰⁷.

Llegados a este punto, es importante hacer una seria reflexión. Durante esta década de los años cuarenta, la danza española había estado creciendo despreocupadamente en los lúdicos ambientes de los *night clubs* y de las variedades. Tal y como hemos demostrado hasta ahora, no configuró la plástica de su lenguaje apoyándose en contenidos ideológico e intelectuales –como ocurrió con la *modern dance*–. Quizá por ello, su vocabulario coreográfico y su concepción estética todavía no estaba lo suficientemente desarrollada como para que la crítica especializada la aceptara sin restricciones en los santuarios escénicos del ballet. No obstante, la Segunda Guerra Mundial atrajo al gran público hacia el entretenimiento de los *night clubs* y los *vaudevilles* –provocando un significativo auge del género, tal y como describió John Martin en el *New York Times*–, en cuyos escenarios vieron bailar a nuestros artistas y comenzaron a asimilar la verdadera esencia de la danza española frente a las españoladas y los experimentos estéticos de las grandes compañías –Ballets Russes de Diaghilev, Ballet Russe de Monte Carlo y Ballet Theatre, entre otras–.

Desde mi punto de vista, una crítica como la presente representa un hito en la historia de la danza española estilizada. Los observadores más hábiles se están dando cuenta de que existen unas reglas técnicas e interpretativas básicas sin las cuales el

⁵⁰⁷ Claudia Cassidy, «On the aisle», *Chicago Daily Tribune*, enero 1, 1946, 27.

bailarín clásico que pretende bailar danza española lo único que consigue es desvirtuarla. En cierto sentido también quedan en evidencia los acercamientos a la danza española desde el ballet con el único objetivo de conseguir mayor diversidad coreográfica y temática para las obras de ballet. Sin la labor realizada por Encarnación y Pilar López, Carmen Amaya, Antonio Triana, Rosario y Antonio en los escenarios de entretenimiento neoyorquinos a lo largo de estos años sería inconcebible una crítica de estas características, en la que se alaba la técnica de los bailarines españoles y se ridiculiza a los bailarines clásicos precisamente por su falta de estilo español.

Retomando las actividades de la pareja en su segundo *tour* por Norteamérica, volvemos a encontrar referencias de sus actuaciones el 22 de enero en el Philharmonic Auditorium de Los Ángeles. Las entradas se vendieron a un precio que oscilaba entre 1.25 y 3.60 dólares. En su presentación oficial al público de concierto californiano se les define únicamente como “Spanish dancers”, haciendo referencia al sonado éxito que obtuvieron en su presentación en el Carnegie Hall⁵⁰⁸. Dos días antes de la actuación, los periódicos detallan el programa de su recital:

Selections from Manuel de Falla's ballets, *El Amor Brujo* and *The Three-Cornered Hat*, are announced by the young Spanish dancers, Rosario and Antonio, for their first appearance in Philharmonic Auditorium Tuesday night.

Into their repertoire Rosario and Antonio have also incorporated numbers less formal than the ballet excerpts. They will include many folk dances⁵⁰⁹.

Este avance del programa es un excelente ejemplo para ayudarnos a comprender algunos conceptos que rodean al mundo del recital americano que tuvieron que ser adoptados por nuestros artistas para lograr el beneplácito de su público. El primero de ellos es el concepto de “ballet” entendido no sólo como disciplina sino como obra

⁵⁰⁸ «Double Bill Announced», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, enero 18, 1946, 8.

⁵⁰⁹ «Pennington String Choir in Pasadena», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, enero 20, 1946, B5.

compleja de gran formato –semejante a los ballets clásicos– que se asociaba a las manifestaciones más elevadas de danza. El hecho de coreografiar suites de conocidos “ballets”, fuese en el estilo que fuese, les otorgaba más prestigio y reconocimiento en los círculos especializados. En segundo lugar, con este ejemplo también podemos comprobar que estas suites tenían mayor valor estético y formal ante la crítica que las danzas folclóricas individuales, pese a estar estilizadas y adaptadas a la música clásica. Es decir, en los círculos de conciertos se preferían las coreografías originales creadas a partir de grandes obras de la música clásica española frente a las estilizaciones del folclore popular y frente al flamenco.

La crítica del espectáculo se publicó en *Los Ángeles Times* el 23 de enero. Gracias a ella podemos reconstruir con mayor precisión el programa ofrecido por Rosario y Antonio. A las suites de Falla comentadas anteriormente habría que añadir la jota de *La Dolores* de Bretón, *Lagarteros* de Guerrero, *El Manisero* de Simons y *Por Alegrías*, de Antonio. La crítica firmada por C.S.H. es técnica y bastante profesional y refleja perfectamente el gran éxito obtenido por la pareja⁵¹⁰. En primer lugar, enumera brevemente las características que definen el estilo de Antonio y Rosario, que a su entender son: despliegue técnico, velocidad en los zapateados y cierta brillantez superficial. En segundo lugar hace una pequeña comparación de su estilo con el con otros dignos representantes de la danza española. El crítico considera que la pareja no posee la intensidad de Carmen Amaya, ni las caracterizaciones intelectuales de Vicente Escudero, por lo que su espectáculo no requiere esfuerzos por parte del espectador quien simplemente debe sentarse y dejarse llevar:

Colorful entertainment is “the be all and the end all” of the Spanish dancers Rosario and Antonio, who performed with their company at Philharmonic Auditorium last night.

Throughout the program the emphasis was on dextrous technical display, rapidity of heel work, and sure-fire superficial brilliance. These

⁵¹⁰C S H, «Dance Pair Entertain», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, enero 23, 1946, A3.

brought down the house, often to nullification of clicking rhythms on the stage.

What Rosario and Antonio lack, with all their flamboyancy and verve, is the concentrated intensity which Carmen Amaya exhibits, or the intellectual characterization which marked the work of Vicente Escudero. Their performance requires no mental effort on the part of the spectator; one need only sit back and enjoy a brilliant series of small movements, danced in stunning costumes to the usual series of Spanish rhythms⁵¹¹.

A continuación pasa a describir las cualidades particulares de cada uno de los miembros de la pareja, dejando constancia nuevamente de la superioridad técnica de Antonio y de su excesiva libertad expresiva:

Sr. Antonio's forte is to keep himself going at a flashing pace, with a good-natured quality which is very engaging. He is electrifying, but seldom incandescent. Though Rosario intelligently underplays this exuberance, she lacks the technical brilliance to compensate her work⁵¹².

Finalmente nombra las obras más significativas del repertorio de la pareja, entre las cuales destaca aquellas que llevan asociadas una ambientación cómica, y señala como la mejor pieza del espectáculo *Por alegrías*, de Antonio:

Both are at their best in the comic numbers particularly in the jota from Breton's *La Dolores*, a delightful costume pastiche from the province of Aragon, and in the Toledo folk dance, *Lagarteranos* by Guerrero. A third number of this type, *El Manisero* (the peanutvender) had more than a hint of Katherine Dunham's celebrated *Woman With a Cigar* portrayal. The single best piece of dancing was the Andalusian gypsy dance, *Por Alegrías*, in which Antonio's pile-driving precision of heel and toe work was thunderously applauded⁵¹³.

⁵¹¹Ibid.

⁵¹²Ibid.

⁵¹³Ibid.

Dentro del tour del año 1946, Antonio y Rosario se introdujeron un poco más profundamente en los círculos intelectuales ligados a la danza. A partir de esta fecha será frecuente encontrarlos actuando en teatros universitarios, en algunos casos asociados a determinados *Colleges*, siguiendo el modelo al uso de recital-conferencia. La presencia tan generalizada de la danza en la Universidad norteamericana no tiene precedentes en la Europa Occidental. Los motivos de esta intensa relación han sido ya expuestos por otros autores, como por ejemplo Ana Abad, quien explica como en el verano de 1934 la Universidad de Bennington decidió crear una escuela de verano en la que impartieran clases los profesionales más destacados del momento:

Graham, Humphrey, Weidman, Horst, Holm, Cunningham y Cage fueron algunos de los nombres que se unieron en este intento único en su naturaleza de formar y compartir espacios e ideas creativas y académicas, no solo en materia de danza, sino también en campos complementarios como la música, las artes plásticas o la filosofía⁵¹⁴.

Según Abad, uno de sus principales aciertos fue el de no limitar las participaciones al campo de la danza moderna, favoreciendo con ello el acercamiento entre disciplinas e incluso la hibridación de estilos y tendencias –al contrario de lo que ocurría en Europa–:

Lo que Bennington propició principalmente, a parte de la obvia rivalidad de todos aquellos que tomaban parte en los talleres, clases o conferencias y conciertos fin de curso, fue la posibilidad de poder ver y aprender en unas semanas todas las innovaciones que las diversas personalidades habían desarrollado en sus investigaciones y trabajos en solitario a lo largo de meses⁵¹⁵.

La autora reconoce que estas actividades tuvieron una repercusión muy directa en el reconocimiento de la danza dentro de las esferas culturales del país:

⁵¹⁴Ana Abad Carlés, *Historia del ballet y de la danza moderna* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 242–243.

⁵¹⁵*Ibid.*, 243.

La ubicación de un arte tan nuevo para la cultura americana como lo era la danza en el seno mismo de sus más importantes centros culturales y educativos validó a los ojos de la sociedad y de sus artistas su importancia como arte con principios, lenguaje y preocupaciones conceptuales propias [...] Si a todo ello se une el factor de la importancia que habría de tener un género como el musical, no sólo en Broadway, sino en Hollywood, puede entenderse porqué muy pronto las masas se familiarizaron con un arte hasta entonces desconocido gracias a la ya mencionada asimilación de formas vernáculas a los vocabularios tanto clásicos como modernos, y viceversa. Todos los coreógrafos importantes en el país dedicarían parte de sus carreras a la creación de musicales y, de esta manera, el público iba a acostumbrarse desde muy pronto a ver números de jazz en puntas y ballets en los que los bailarines colgaban sus zapatillas para ejecutar sus coreografías en zapatos de claqué⁵¹⁶.

A esta mezcla estilística expuesta por Ana Abad añadiría sin lugar a dudas la de la danza étnica, totalmente en auge tanto en *night clubs* como en recitales, dentro de la cual destacan como ya hemos explicado anteriormente la danza hindú y la danza española, aunque será esta última la que más participe en este proceso de comunicación interdisciplinar. Buen ejemplo de ellos son las actividades académicas de La Meri, aunque echando un simple vistazo a los artistas en activo dedicados a este género durante los años cuarenta podremos comprender el alcance del fenómeno. La mayor parte de ellos son norteamericanos provenientes del mundo del ballet clásico que en un momento dado se interesaron por la danza española y se lanzaron a la escena del recital con un estilo más o menos híbrido, en función del artista –en algunos casos algunos con españolización del nombre artístico incluida–. Ejemplo de ello son, la propia Meri, Carola Goya, Carmelita Maracci, Thalia Mara y Arthur Mahoney, Lillian, Juan Beaucaire-Montalvo, Pietro di falco, Juana, Maclovía Ruiz, etc. También hay que tener en cuenta que algunos de los integrantes de las compañías de Carmen Amaya, Encarnación López y de Antonio y Rosario se independizaron y montaron las suyas propias, como ocurrió en el caso de

⁵¹⁶Ibid.

Antonio de Triana, Rozzino, Pilar Gómez, Antonia Cobos, Maria Teresa Acuña, Sinda Iberia, Federico Rey y José Greco⁵¹⁷.

La primera noticia encontrada de una aparición de Antonio y Rosario en estos círculos universitarios fue la de su actuación el 27 de enero de 1946 en el Occidental College de Los Ángeles, concretamente a las 8:15 p.m. y el martes siguiente en el Thorne Hall Artist Series⁵¹⁸. Seguramente programadas por Coppicus aprovechando la estancia de la pareja en la ciudad. Salama Benarroch recoge las palabras de Rosario al respecto de estas actividades:

Manteniendo su cuartel general en la ciudad de los rascacielos, repiten un año tras otro giras que les llevan del este al oeste del país, incluyendo también funciones en los teatros de las Universidades, “en donde hacíamos coloquios con los estudiantes, que sabían más que nosotros, y a veces nos ponían en aprietos con sus preguntas tan intelectuales...”⁵¹⁹.

El *Washington Post* recordaba con cierta frecuencia la programación del ciclo organizado por C.C. Cappel en el Constitution Hall, donde bailaron Antonio y Rosario con su *ensemble* el 21 de febrero de 1946. Otros artistas que intervinieron en el mismo ciclo fueron: Alicia Markova y Anton Dolin, Charles Weidman, y las orquestas Boston Orchestra y Baltimore Orchestra con Yehudi Menuhin⁵²⁰. El 17 de febrero se adelantaba el programa con bastante detalle:

⁵¹⁷Un incremento muy notable a nivel cuantitativo teniendo en cuenta la escueta lista de artistas que tocaron el tema español en la década de los años veinte y treinta en América. Véase página 136.

⁵¹⁸«Fred Haney Filmed», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, enero 27, 1946, B3.

⁵¹⁹Salama Benarroch, *Rosario*, 33.

⁵²⁰«Boston Group Slated Jan. 10», *The Washington Post*, septiembre 2, 1945, B6; «Grace Moore Will Appear In “Tosca”», *The Washington Post*, septiembre 16, 1945, B6; «Well-Known Violoncellist To Give Classical Program», *The Washington Post*, octubre 7, 1945, B6.

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
Suite del <i>Amor Brujo</i> (Escena de apertura, Danza del terror, Canción del fuego fatuo, Pantomima, Danza ritual del fuego)	M. de Falla	Compañía
Suite del <i>Sombrero de tres picos</i> (Escena de apertura, Danza de la molinera, Danza del molinero, Danza del corregidor, Danza de los vecinos, Danza final)	M. de Falla	Compañía
<i>Lagarteros</i>	J. Guerrero	Rosario y Antonio
<i>Viva Navarra</i>	Larregla	Rosario y Antonio
Jota de <i>La Dolores</i>	T. Bretón	Rosario y Antonio
<i>El Manisero</i>	Simons	Rosario y Antonio
<i>Rondeña gitana</i>	Ross	Rosario y Antonio
<i>Sacromonte</i>	J. Turina	Rosario y Antonio

En el artículo se nombran también a los integrantes de la pequeña compañía que viaja con ellos: Sinda Iberia, Pastora Ruiz y Carmen López⁵²¹. Silvio Masciarelli se mantenía como pianista y director musical, y Jerónimo Villarino les acompañaba a la guitarra. En esta ocasión también se les presentaba como “Spanish dancers” y se aportaban datos biográficos de sus estudios en la academia de Realito y de su debut en Lieja. Se hablaba de su gran popularidad en los EEUU desde que hicieron su debut en el Carnegie Hall, y se fija erróneamente la fecha de este debut en el año 1940, obviando “casualmente” su paso por los *night clubs* y los teatros de Broadway. La información viene acompañada por una fotografía en cuyo pie se vuelve a repetir que su debut fue en el año cuarenta en el Carnegie. Parece inconcebible que un periódico como el *Washington Post* que conoce la trayectoria de la pareja, cometiera un error de semejante calibre, más bien parece una ocultación intencionada de la información con la finalidad de adscribirlos únicamente al mundo del concierto:

⁵²¹ «Rosario and Antonio Here Thursday in Two Ballets», *The Washington Post*, febrero 17, 1946, B6.



Figura 47: *The Washington Post*, 17 de febrero de 1946, pág. B6

La prensa no publicó ninguna crítica sobre el recital así que seguimos avanzando en el tiempo hasta el 24 de febrero, fecha en la que John Martin anuncia en el *New York Times* que Antonio y Rosario volverían a bailar en el Carnegie Hall el domingo 3 de marzo, la única de sus actuaciones esa temporada. La compañía era evidentemente la misma que había bailado en Washington y el programa también, aunque en esta ocasión podemos reconstruirlo con mayor detalle gracias a John Martin, Walter Terry y al programa de mano⁵²²:

⁵²²John Martin y Maurice Seymour, «The dance: events of the week», *New York Times* (1923–Current file), Febrero 24, 1946, 50; John Martin y Bruno of Hollywood, «The Dance: Ballet Schedule», *New York Times* (1923–Current file), Marzo 3, 1946, X4. Programa de mano con signatura 1.289 ubicado en el archivo del Aula de Danza de la Universidad de Alcalá de Henares.

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
<i>Danza I</i>	E. Granados	Rosario y Antonio
<i>Danza V</i>	E. Granados	Rosario y Antonio
<i>Rondeña gitana</i>	Ross	Rosario y Antonio
<i>Herencia gitana</i>	J. Mostazo	Rosario y Antonio
<i>Bolero (Siglo XVII andaluz)</i>	Tradicional	Sinda Iberia
<i>Lagarteros</i>	J. Guerrero	Rosario y Antonio
<i>Sacromonte</i>	J. Turina	Rosario y Antonio
<i>Por Alegrías</i>	Danza gitana andaluza	Antonio
<i>Viva Navarra</i>	Larregla	Rosario y Antonio
<i>Suite del Amor Brujo (Escena de apertura, Danza del terror, Canción del fuego fatuo, Pantomima, Danza ritual del fuego)</i>	M. de Falla	Rosario y Antonio Toda la compañía
<i>Jota de La Dolores</i>	T. Bretón	Rosario y Antonio
<i>Por Alegrías</i>	Danza gitana andaluza	Rosario
<i>El Manisero</i>	Simons	Rosario y Antonio
<i>Suite del Sombrero de tres picos (Escena de apertura, Danza de la molinera, Danza del molinero, Danza del corregidor, Danza de los vecinos, Danza final)</i>	M. de Falla	Rosario y Antonio Toda la compañía

Parece lógico pensar que este programa fuera el mismo para todas las actuaciones que realizaron dentro de esta segunda *tournee* de costa a costa, pese a que pudo sufrir excepcionalmente alguna modificación.

Volviendo a la actuación del 3 de marzo en el Carnegie Hall, las opiniones sobre el evento publicadas por los especialistas en la prensa son esta vez más abundantes. John Martin escribió en el *New York Times* el día 4 de marzo una crítica en la que reconocía el trabajo y la evolución de Rosario y Antonio desde su primera aparición en el Carnegie Hall en 1944, y afirmaba además que estaban consiguiendo desarrollarse como artistas de la forma más difícil posible, sin haberse desprendido de su pasado informal en revistas, películas y *night clubs*. Considera que han conseguido acercarse más a las

fórmulas teatrales, en las cuales ve cierta influencia de La Argentinita, pero que todavía les queda camino por recorrer:

They have come a long way since their first Carnegie Hall concert two years ago, and whatever finicking reservations one may care to make, there can be no gainsaying that they put on a good show, skilful, lively and definitely young.

It seems, indeed, that "*The Kids from Seville*" are beginning to grow up. Certainly they are doing it the hard way, for they have made a considerable commercial success in night clubs, revues and movies, and to attempt to develop as artists without throwing away the position they have won in these other fields is both difficult and highly to be commended. They are both in their early twenties, however, and last nights' performance was clearly hopeful⁵²³.

[...] At present neither of them has managed to throw off altogether the theatrical hokum which they have acquired in other fields, but they are getting there. They lack nuance and style and musicianship in large measure, and have not yet acquired that impassioned reticence that is so characteristic of the Spanish dance at its best. But they have taken many hints from the late Argentinita, than whom they could scarcely have chosen a better model, and no doubt they will get around to these deeper and subtler matters in due time⁵²⁴.

Respecto al estilo particular de cada artista, señala la mejoría de Rosario y su adecuación a los roles cómicos por encima de los dramáticos o clásicos, destacando su actuación en *Herencia Gitana*, *Lagarterana* y *El Manisero*. De Antonio vuelve a hacer referencia a su magnífica técnica, destacando la *Jota*, la *Danza del molinero* y las *Alegrías*, y señala una significativa mejoría del artista en cuanto a la afectación escénica se refiere. Por todo ello lo considera un bailarín de excepcional potencial:

⁵²³John Martin, «Rosario, Antonio in dance programe», *New York Times* (1923–Current file), marzo 4, 1946, 26.

⁵²⁴*Ibid.*

Rosario has made notable gains as an artist. She is a plump little husky-voiced trick, as cute as Punch, and with a natural vivacity. She is more successful at present with light comedy than with dramatic or classic material, and the "*Herencia Gitana*" song and dance, the *Lagarterana* number, and a *Cuban* twosome found her at her delightful best. She dance well throughout, and though her partner outdances her, she is at present his superior as an artist.

Antonio, as a matter of fact, is a superb dancer. He is technically magnificent, and has phenomenal speed and lightness. His "*Alegrias*" had the audience shouting, and in the "*Jota*" and and the "*Miller's Dance*" from "*The three-Cornered Hat*" he also did fine work. His stage manner, too, has improved enormously. He is a handsome lad and a richly talented one, and when he ultimately finds himself in his art he should be extraordinary⁵²⁵.

En cuanto al repertorio seleccionado para el presente programa, Martin explica que se ha configurado con pequeñas obras de concierto, así como suites de ballets españoles y zarzuelas, a las que añadieron algún elemento escenográfico para acercarse más a las fórmulas teatrales. La información respecto al cuerpo de ballet es escasa, cita sus componentes y apunta que dejaron algo que desear aunque trabajaron con espíritu⁵²⁶.

Otro de los grandes críticos de danza del momento, Walter Terry, también publicó sus impresiones sobre el espectáculo en el *New York Herald Tribune*. La valoración que hace de la pareja es excelente. Según Terry, en ese momento no existían bailarines españoles comparables a Rosario y Antonio en los EEUU, y en lo relativo a su trabajo como pareja, se atrevió a afirmar que posiblemente tampoco existieran en el mundo. Resumió su espectáculo como un despliegue de fuego gitano, fiesta folclórica y habilidades físicas. A nivel técnico, hizo una envidiable descripción de las características principales de Antonio, a quien definió como un extremo virtuoso. De su zapateado

⁵²⁵ Ibid.

⁵²⁶ Ibid.

destacaba un elemento en concreto, el golpe de talones, mediante el cual aseguraba que realizaba *staccatos* de gran brillantez y uniformidad. De su torso, el mantenimiento de un estado de alerta que le facilitaba la ejecución de esos vertiginosos giros al final de las frases⁵²⁷. Considera que los dos solos de Antonio, *Por Alegrías y Danza del molinero*, fueron lo mejor del espectáculo. En cuanto a la expresividad del bailarín, describe su increíble capacidad de comunicación con el público, al cual consiguió transmitir toda la energía y el vigor de su danza. Para Terry esa energía desbordante que canaliza en Rosario cuando bailan en pareja, les lleva a realizar unos pasos a dos muy apasionados, sin sofisticaciones⁵²⁸, de entre los que destaca *Herencia Gitana, Jota y El manisero*. De las *suites* únicamente comenta que eran entretenidas y estaba bien trabajada su estructuración en solos, dúos y números de conjunto. Sobre Rosario opina que también es una excelente bailarina y destaca sus *alegrías*, haciendo hincapié en su porte arrogante, la claridad de su zapateado y su energía. Pese a tener cuerpo de ballet, Terry opina que seguía siendo un espectáculo de Antonio y Rosario de principio a fin. Es decir, parece que la pareja va concretando una fórmula teatral y un lenguaje coreográfico más afín a los círculos de conciertos aunque todavía tiene pendiente la configuración de un espectáculo más acorde para una pequeña compañía y sobre todo el perfeccionamiento de la técnica y la utilización de recursos coreográficos grupales.

En conclusión, creo que es una de las críticas que mejor describe el estilo de Antonio en estos primeros momentos de interacción con el mundo del recital norteamericano, por ello se ha considerado oportuno reproducirla íntegramente a continuación:

Gypsy Fire, folk frolic and great physical skill distinguished the performance which Rosario and Antonio gave at Carnegie Hall last evening. Perhaps a shade too much coyness and perhaps the lack of

⁵²⁷Es una muestra de gran profesionalidad que Terry haya sido capaz de captar en una sola representación esta característica coreográfica de Antonio, la cual ha sido ampliamente comentada en el análisis de *Canasteros de Triana*, de la película *Ziegfeld Girl*. Véase la página 152.

⁵²⁸Este rasgo apasionado pasó a ser una constante en los pasos a dos que Antonio coreografió a lo largo de toda su carrera, independientemente de que bailara con Rosario, con Rosita Segovia o con Carmen Rojas, tal y como veremos más adelante.

cooly aristocratic Spanish dance somewhat marks their program, but it is a vivid performance they give, nevertheless, and in flamenco matters absolutely top-notch. Certainly, there are no other Spanish dance artists in these parts at the present time who can match Rosario and Antonio, and I doubt if there is a more engaging Hispanic pair anywhere in the world, for they bring sparkle and exuberance to everything they do.

Highlights of the program were Antonio's *Por Alegrías* and his *Miller's Dance* from *The Three Cornered Hat*. The former was virtuosic in the extreme, with brilliant staccato heel-beats so fleet that the moving legs seemed blurred yet so clear that not a single beat was muffled. And while the flashing heels stamped their ecstatic rhythms, the body remained quietly alert, ready for the sudden twists and violent turns which punctuated the phrases of the dance. The latter solo fused heelbeats, finger – snappings, rapid turns and jumps into a fury of fiery action. Small though he is, Antonio's energy can flood the stage with communicable vigor, and it is almost impossible to be relaxed while watching him, for one finds his own fingers poised to snap and his feet raised from the floor in emphatic anticipation of the heel-beats to come. When dancing with Rosario, this energy is channeled in her direction, with the result that their gypsy dances together are fiercely passionate, not in a sophisticated sense, but in sheer animal gusto. Even in the tenderest passages, the eyes flash, the hands flutter and the body trembles.

Rosario also is an excellent dancer, and her own solo *Por Alegrías* brought rounds of applause for the clarity of the heel-beats, for the arrogant posture of the body and for the flashes of energy which passed in dance shudders over the frame. In the *Herencia Gitana*, the *Jota* and *El Manisero*, the two stars were particularly fine, with lots of fire, bounce and fun in their dancing. The two ballet excerpts, one from *El Amor Brujo* and the other from *The Three Cornered Hat* were thoroughly entertaining and well fashioned suites composed of solos, duos and ensemble dances.

The ensemble of three girls takes some of the burden of performing from their leaders and makes the balletic episodes on the program

possible. They are pleasant dancers, and one of them, named Iberia, is a veritable Hispanic Cass Daley, so violent is her action and so potent her facial grimaces. Her curtain calls alone are marked by such vigor that one wonders how she has the energy to perform another dance. Silvio Masciarelli is the excellent pianist for the group and G. Villarino is on hand to supply expert guitar accompaniments. But in spite of talent contributed by the ensemble, it remains Rosario's and Antonio's show from beginning to end, and an exciting show it is. Carnegie Hall was packed to the doors, applause was loud and long, and "Oles!" discernible for these Spanish dancers' only Carnegie performance of the season⁵²⁹.

Rober Bargar, del *New York World-Telegram*, refleja también la buena acogida por parte del público y alaba la actuación de la pareja, a la que sí considera refinada:

An Andalusian jam session, or something like it, brought down the house last night at Carnegie Hall. There were dances and pieces from other parts of Spain too, but the flamenco variety is equivalent to our American hot jazz style tour⁵³⁰.

La crítica más dura del espectáculo la publicó Irvin Kolodin en el *New York Sun*. Para Kolodin, fue patente la influencia de La Argentinita en el espectáculo de Antonio y Rosario:

I refer to their obvious indebtedness to the late lamented Argentinita not only for much of their repertory, but also for a large part of the audience. There was not so much as a piano solo dedicated to Argentinita's memory, though her influence was everywhere evident⁵³¹.

Kolodin coincide en cierto modo con Martin y Terry al destacar *Herencia Gitana* y añade a la lista la *Danza n°5* de Granados. Sigue viendo demasiada influencia del *vaudeville* en *Lagarteros* y compara el *Bolero* de Sinda Iberia con una actuación de fin

⁵²⁹Walter Terry, «The dance: exciting!», *New York Herald Tribune* (1924-1967), marzo 4, 1946.

⁵³⁰Robert Bargar, *New York World-Telegram*, Marzo 4, 1946. Citado en Salama Benarroch, *Rosario*, 84.

⁵³¹Irving Kolodin, «Rosario, Antonio dance in Carnegie», *The Sun* (New York, 1833-1950), marzo 4, 1946.

de curso de una escuela de danza. Respecto a los números de conjunto del *Amor Brujo* opina que la suma de los movimientos fue viva y electrificante pero que en sustancia fueron inferiores. Respecto a la pareja escribió:

Grace, as such, has never been a prominent attribute of any “present” generation; thus it is hardly surprising that Rosario and Antonio, a pair of youthful Spanish dancers, missed an opportunity for a gracious gesture at their recital in Carnegie Hall last night [...] To deal with the present rather than the past, however, it may be said that both Rosario and Antonio are dancers of liveness, energy and enthusiasm, whose physical resources are compensation –for the present– for the seasoned artistry they lack⁵³².

Recapitulando, el espectáculo tuvo un gran éxito entre el público asistente, pese a que algunos críticos como Martin y Kolodin esperasen más de la pareja y reflejasen su decepción cierta decepción en sus escritos. Por otra parte, existió cierta contradicción en la prensa, al alabar el estilo flamenco de Antonio y Rosario mientras que realmente se les estaba exigiendo más estilización. Pese a que en muchos medios se les califica de bailarines flamencos, lo cierto es que esta disciplina tuvo una baja representatividad en sus programas. Finalmente, lo que parece obvio a tenor de las críticas es que con la muerte de La Argentinita, Rosario y Antonio quedaron como máximos representantes de la danza española en América, y que tomaron nota de la estructura de sus programaciones para buscar la variedad de *ethos* que les habían reclamado en la anterior temporada.

El 25 de abril de 1946 la revista *Musical América* les dedica un artículo escrito por Harry Malarlatt. En él se hace un repaso poco riguroso de la trayectoria profesional de los *Chavalillos*, recurriendo a algún tópico propio de sus primeras etapas:

Rosario and Antonio, the gipsy dancers who recently gave their second concert in the austere confines of Carnegie Hall, began their career in a somewhat different setting –amid the teeming color of a Spanish

⁵³² Ibid.

market place. Back in the mid twenties, when their were children or six or thereabouts, they toured this “marketplace” circuit in Spain with a Gypsy circus, dancing for whatever pennies were flung to them by their audiences [...] Antonio is a full-blooded gypsy, Rosario, half⁵³³.

Dentro de él, resulta especialmente interesante el comentario de Antonio en relación a la diferencia de apreciación de la danza española entre Sudamérica y Norteamérica, donde la apreciación de la danza es un proceso más intelectualizado:

According to Antonio, audiences in both North and South America are duly appreciative of their dancing. But in the South, it is appreciation with a difference. There the audiences “possess a deeper comprehension of the technique of the gypsy and Spanish dancing and a fuller understanding of its inherent symbolism. Here in the North appreciation is more of an instinctive and abstract matter”⁵³⁴.

Respecto a sus actuaciones, hace varios comentarios interesantes. En primer lugar asegura que prefieren ser acompañados por orquesta cuando existe el tiempo suficiente para ensayar, pero cuando no es el caso, optan por el piano y la guitarra. En segundo lugar, Antonio afirma que nunca cambian los detalles y los patrones de sus danzas para ajustarlas al tamaño del escenario en el que deben bailarlas, hecho que hemos podido comprobar anteriormente en el análisis de *Canasteros de Triana*⁵³⁵. En tercer lugar, considera que sus danzas y sus presentaciones técnicas no están dirigidas a un particular tipo de audiencia, y por tanto pueden gustar al público en general. Finalmente hablan de sus planes futuros, entre los que se encuentran un gran tour por Sudamérica y una nueva *tournée* de costa a costa por los Estados Unidos con la Columbia Concert Artist que comenzar   en enero de 1947. También habla de la creación de un nuevo ballet basado en la leyenda de Don Quijote, el cual, según las referencias que han llegado hasta nuestros días, no se llegó a estrenar nunca:

⁵³³ Harry Marlatt, «From marketplace to Carnegie Hall. The story of Rosario and Antonio.», *Musical America*. (1946): 8.

⁵³⁴ Ibid.

⁵³⁵ Véase la página 152.

[the ballet] which is being written especially for them at the present moment by 80-year-old Manuel de Falla. By the time this ballet is completed and ready for production Rosario and Antonio hope to have a full ballet troupe at their disposal⁵³⁶

Aprovechando el *impasse* veraniego, Rosario y Antonio cerraron un contrato con el Hotel Plaza de Nueva York, para bailar en su Persian Room durante tres semanas. Esta vez sus actuaciones estuvieron acompañadas por el piano de Masciarelli y la guitarra de Gerónimo Villarino.

Según informa John Martin, al acabar el contrato la pareja salió de tour por Latinoamérica⁵³⁷. Prepararon cuatro programas de recital diferentes que mostraron en el Palacio de las Bellas Artes de México en primer lugar, y posteriormente en Panamá, Guatemala, El Salvador, Puerto Rico, Venezuela, Colombia y finalmente en el Teatro Auditorium de La Habana⁵³⁸. La gira estuvo auspiciada por la misma empresa de conciertos que trabajó con Los chavalillos antes de su debut en Estados Unidos, Sociedad Musical Daniel, la más fuerte junto con Conciertos Siliberri, con los que trabajarán Antonio y Rosario en Buenos Aires. Gracias a la colección de programas de la Universidad de Alcalá podemos conocer el repertorio general de la gira, el cual reproducimos a continuación:

⁵³⁶Marlatt, «From marketplace to Carnegie Hall. The story of Rosario and Antonio.», 8.

⁵³⁷John Martin y Wyss-Vago, «The Dance: Plans and projects», *New York Times (1923–Current file)*, julio 14, 1946, 45.

⁵³⁸Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 93–94; Salama Benarroch, *Rosario*, 114.

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR
<i>La leyenda del beso</i>	Soutullo y Vert
<i>La boda de Luis Alonso</i>	G. Jiménez
<i>El antequerano</i>	Esper
<i>Manolo Reyes</i> (zambra gitana)	M. Quiroga
<i>Triángulo</i> (Danza XI)	E. Granados
<i>Goyescas</i> (Intermedio, <i>El pelele</i> , <i>La maja y el ruiseñor</i>)	E. Granados
<i>Jota Aragonesa</i>	M. de Falla y T. Bretón
<i>Danzas fantásticas</i> (<i>Exaltación</i> , <i>Ensueño</i> , <i>Orgía</i>)	J. Turina
<i>El relicario</i>	J. Padilla
<i>Sacromonte</i>	J. Turina
<i>La Revoltosa</i> (Madrid 1900)	R. Chapí
<i>Cuadro flamenco</i> (<i>Alegrías</i> , <i>Tanguillos de Cádiz</i> , <i>Alegrías</i> , <i>Bulerías</i>)	Popular

Al presente programa hay que añadir una nueva obra que Antonio estrenó en el Teatro Bellas Artes de México, uno de los grandes hitos de su coreografía y su repertorio, el *Zapateado* de Sarasate. Según cuenta Rosario, su marido Silvio Masciarelli ayudó al bailarín en el proceso creativo:

Silvio, mi marido, nos ayudó muchísimo a desgranar las entretelas de las grandes partituras que comprábamos y nos encerrábamos a ensayar un sin fin de veces. Antonio le debe su colaboración también en muchos de sus números a solas, como el famoso *Zapateado*, de Sarasate⁵³⁹.

De entre todas las crónicas de la gira de la pareja por Sudamérica, merece la pena destacar la de Alfredo Matilla. En ella describe la nueva coreografía de Antonio, *Triángulo*, valorando muy positivamente su labor como coreógrafo, y considerándolo el

⁵³⁹Salama Benarroch, *Rosario*, 31.

artista más apropiado para llevar a cabo una nueva revolución en la danza española estilizada:

Pero hay en Antonio algo todavía más interesante que su virtuosismo total de bailarín: tiene un enorme talento como coreógrafo y una gran imaginación. [*Triángulo*] Es un cuadro de ballet, preparado cuidadosamente y con no pocas complejidades conceptuales. *Triángulo* es una interpretación muy cerebral del arte gitano, utilizando una de las danzas españolas de Granados, la XI, cuya música no deja también de ser un tanto complicada.

Antonio ha usado medios de expresión típicos y característicos para ofrecer una visión angustiada –que podríamos calificar de “freudiana”– del eterno triángulo sexual, esta vez jugando las dos mujeres la doble acción de amor y competencia, frente al narcisismo del hombre. Toda la retorcida agonía de este problema vivo, está hábilmente tratada a través de un elegante lirismo amoroso [...]

La coreografía es magnífica. En ningún momento lo bailarines se salen del “sabor” gitano en ritmo y pasos, pero el buen “ballet” aporta sus mejores efectos y la danza es siempre misteriosa y acariciante.

Nos cabe el honor en Puerto Rico de haber presenciado el estreno de esta obra que puede marcar un rumbo nuevo al “ballet” español, como primer paso para mayores empresas (mayores en cantidad, ya que la calidad es inmejorable).

Rosario y Antonio recibieron ovaciones clamorosas de este público que abarrotó el teatro en todas sus funciones, y que ha sabido apreciar la genialidad que les sitúa sin ningún género de duda, en el primer puesto entre los bailarines españoles de nuestra época.

El ciclo que comenzó con Antonia Mercé y que Argentinita quiso completar, está cumplido ya con Rosario y Antonio, que unen a su positivo talento artístico una inteligencia y una comprensión nada comunes. Hoy día, Rosario y Antonio son la modernización de un estilo

local, hasta darle valores de una universalidad incuestionable. Es el genio. Y ante el genio cualquier elogio resulta pálido⁵⁴⁰.

4.3.4 Tercer American Concert Tour (1947)

En noviembre la pareja ya estaba de vuelta en Nueva York, con tiempo suficiente como para preparar su próxima cita en Washington mientras bailaban en el escenario del cine Roxy, esta vez ya como cabeza de cartel⁵⁴¹:



Figura 48: *Wall Street Journal*,
Noviembre 20, 10.

Gracias a los datos extraídos de prensa y de la colección de programas de mano ubicados en la Universidad de Alcalá de Henares (AH), hemos podido reconstruir buena parte de este tercer “North American Concert Tour” con la Columbia Concert Artist y F. C. Coppicus:

⁵⁴⁰ Alfredo Matilla, «Chavalillos montan ballet que da nuevo rumbo a la coreografía», 1946, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-09.

⁵⁴¹ «Classified Ad 3 — No Title», *Wall Street Journal* (1923 – Current file), noviembre 20, 1946, 10.

FECHA	CIUDAD	TEATRO y ORGANIZADOR	REFERENCIA
06/01/1947	Washington	Constitution Hall C.C. Cappel	AH Sig. 1.280
?	Baltimore	The Lyric C.C. Cappel	AH Sig. 1.286
11/01/1947	New York	Hunter College	<i>New York Times</i> ⁵⁴²
19/01/1947	Chicago	Arts Club C. H. Swift, John Palmer	<i>Chicago Daily Tribune</i> ⁵⁴³
22/01/1947	Cleveland	Public Auditorium. Ursuline College Alumnae Association	AH Sig. 1.281
12/02/1947	Houston	Houston Music Hall <i>Fifth Civic Community Concert</i>	AH Sig. 1.288
13/02/1947	Galveston	City Auditorium	AH Sig. 1.287
25/02/1947	?	City Auditorium	AH Sig. 1. 276
26/02/1947	Hampton	Odgen Hall <i>The Musical Art Society of Hampton University</i>	AH Sig. 1.275
02/03/1947	Nueva York	Carnegie Hall	<i>New York Times</i> ⁵⁴⁴
05/03/1947	Hampton	Odgen Hall <i>The Musical Art Society of Hampton University</i>	<i>New Journal and Guide</i> ⁵⁴⁵

El programa general de la presente *tournee*, se conserva en los *Clipping files* de la Jerome Robbins Dance Division en la New York Public Library de Nueva York⁵⁴⁶. En él se presenta a la pareja haciendo hincapié en los triunfos acumulados y en la amplia variedad de disciplinas que abarca su repertorio: clásico, folclórico, gitano. En realidad, a la luz de las fuentes audiovisuales y de las críticas de la prensa, podemos concretar que

⁵⁴²John Martin, «The Dance: A new Ballet dispensation?», *New York Times (1923–Current file)*, enero 5, 1947, X3.

⁵⁴³Judith Cass, «Novel Purse for Pegasus Party Today Aids Poetry Magazine», *Chicago Daily Tribune*, enero 10, 1947, 17; Judith Cass, «Tea to Mark 50th Birthday of Evanston Visiting Nurses», *Chicago Daily Tribune*, enero 18, 1947, 11.

⁵⁴⁴Martin, «Rosario, Antonio give program of dances», 27.

⁵⁴⁵Williams, «Spanish Dance Team Thrills Hamptonites», 5.

⁵⁴⁶Rosario and Antonio. *Clippings files*. Referencia: *MGZR. *Jerome Robbins Dance Division*. New York Public Library.

lo que bailaban era escuela bolera, folclore, flamenco y danza española estilizada, eso sí, en un estado todavía primitivo de desarrollo. A través de esta clasificación podemos deducir que, de momento, Antonio y Rosario –al igual que la mayor parte del público americano– no tenían consciencia de estar generando un nuevo lenguaje coreográfico, es decir, un nuevo género de danza española. Inmersos en la cotidianidad de sus giras y de su creación coreográfica, adolecían de una visión profunda, conceptual y teórica de la historia y evolución de las disciplinas españolas y de la filiación estilística de los bailes –como tampoco la tenían de la historia general de la danza–. En definitiva, carecían de la perspectiva histórica necesaria para poder valorar la trascendencia de sus aportaciones. Por suerte, a lo largo de su carrera estuvieron rodeados de intelectuales que supieron valorarlas y enmarcarlas en su justa medida, como es el caso de John Martin, Alfredo Matilla, La Meri o Elsa Brunelleschi. Todos ellos dejaron constancia escrita de sus apreciaciones: su intuición de que algo nuevo estaba naciendo y de que Rosario y Antonio eran las personas con las capacidades adecuadas para desarrollarlo y llevarlo a término. No obstante, a la pareja le costará todavía unos años poder llegar a materializar en la práctica coreográfica lo que estos intelectuales les estaban anunciando; concretamente, habrá que esperar a que Antonio Regrese a España y cree su propia compañía independiente con la que trabajó en los años cincuenta, Antonio Ballet Español.

Volviendo al programa general del tercer tour por América, podemos comprobar cómo las características estilísticas que más se ensalzan de ambos bailarines son las que ya se han comentado en los análisis audiovisuales: la increíble velocidad y la expresividad, con una llamativa capacidad de proyección de estados de ánimo en el espectador. El programa refleja también los cambios en el *ensemble* que los acompaña, pasando a estar compuesto por dos mujeres y un hombre, en lugar de tres mujeres. Los afortunados integrantes de la compañía fueron Pilar Gómez y Pastora Ruiz –habituales en anteriores tours– y Rozzino. Quizá este cambio se debió a la insulsa sensación que causó el cuerpo de baile en la temporada anterior, de cualquier forma, la configuración actual se presta más al juego plástico que la anterior. Con dos hombres y tres mujeres

los juegos espaciales podrían jugar más con la simetría y aportar recursos coreográficos interesantes.

A BLAZING RIOT OF COLOR AND RHYTHM!

THIS season finds Rosario and Antonio on their third North American concert tour. Large and enthusiastic audiences applaud their sparkling and colorful programs of a great variety of Spanish dances, their incredible speed and their projection of the changing mood. They are stately figures in classic works, utterly engaging in folk dances and a riot of color and castanets in their gypsy numbers. Using their own choreography they dance to the music of Granados, Turina, Albeniz, Rimsky-Korsakoff, etc.

ROSARIO and ANTONIO and COMPANY

PILAR GOMEZ	} Dancers	SILVIO MASCIARELLI, Pianist
PASTORA RUIZ		GERONIMO VILLARINO, Guitarist
ROZZINO		

Program

Part One

Sevilla	I. ALBENIZ
Triana, from the Suite "Iberia"	I. ALBENIZ
Rondalla (Jota)	E. GRANADOS
Selections from the Opera "Gayescas"	E. GRANADOS
Intermezzo, from the Operetta "Leyenda del Beso"	SOUTULLO & VERT
Exaltation, from "Danzas Fantasticas"	J. TURINA
Piano Solo — Allegro, from Piano Concerto	E. GRANADOS
Cuadro Flamenco	

Part Two

Spanish Dances of the 18th Century	I. ALBENIZ
Guitar Solo — Andalusian Folk Melodies	P. SARASATE
Malaguena	MOSTAZO
Zapateado	RIMSKY-KORSAKOFF
Herencia Gitana	
Selections from "Caprice Espagnole"	

Management: **METROPOLITAN MUSICAL BUREAU, Inc.**
F. C. COPPICUS
 Division of Columbia Concerts, Inc. • 114 West 57th Street, New York 19, N. Y.
F. C. SCHANG
 Personal Representative MARCEL VENTURA, Waldorf-Astoria Hotel, N. Y.

Figura 49: Programa del tercer North American Concert Tour. Clippings files, *MGZR, Jerome Robbins Dance Division, NYPL.

Examinando toda esta documentación, hemos podido determinar con exactitud el repertorio que bailaron Antonio y Rosario en esta tercera temporada de gira por Norteamérica:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
<i>Sevilla</i>	I. Albéniz	Antonio
<i>Triana (Suite Iberia)</i>	I. Albéniz	Rosario y Antonio
<i>Rondalla (jota)</i>	E. Granados	Rosario y Antonio
<i>Suite de Goyescas (Intermedio, El pelele, La maja y el ruiseñor)</i>	E. Granados	Rosario y Antonio
<i>Intermedio de La leyenda del beso</i>	Soutullo y Vert	Rosario
<i>Exaltación de Danzas fantásticas</i>	J. Turina	Rosario y Antonio
<i>Allegro, concierto de piano</i>	E. Granados	Masciarelli
<i>Cuadro flamenco (Alegrías, Tanguillo, Farruca, Bulerías)</i>	Popular	Rosario y Antonio
<i>Danzas españolas del s. XVIII (Seguidillas manchegas, Panaderos, Bolero robado, Tres sevillanas boleras)</i>	Anónimo	Rosario y Antonio
Melodías folclóricas andaluzas		J. Villarino
<i>Malagueña</i>	I. Albéniz	Rosario
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate	Antonio
<i>Herencia Gitana</i>	J. Mostazo	Rosario y Antonio
<i>Suite de Capricho español (Alborada, Escena gitana, Aires con variaciones, Fandango, Final)</i>	Rimsky-Korsakoff	Rosario y Antonio

La única modificación detectada del programa tuvo lugar en Washington, donde bailaron la zambra gitana *Manolo Reyes*, del maestro Quiroga, en vez de *Exaltación* de Joaquín Turina.

La gran gira comenzaba en Washington, dentro del ciclo organizado por C.C. Cappel, y como venía siendo habitual, la información sobre las actuaciones va

apareciendo dosificadamente según se acerca la fecha del evento⁵⁴⁷. El 22 de diciembre se publicó una gran fotografía de la pareja⁵⁴⁸ y el 29 se aportaron datos más concretos que nos vuelven a hacer ver que Antonio y Rosario eran considerados en estos momentos los mejores artistas de su disciplina⁵⁴⁹: “New Year treats will include Rosario and Antonio, Martha Graham and Trudt Schoop, each the foremost exponent in his field of the dance”⁵⁵⁰. Ciertamente, la pareja había quedado como máxima representante del estilo español en los Estados Unidos: Pilar López había regresado a España en el año 1945; en el mismo año Carmen Amaya se fue a Buenos Aires, donde permaneció hasta el año 1947, que regresó a España; por su parte, Antonio Triana, tras la experiencia en el Hollywood Bowl del año 1943, decidió asentarse en Los Ángeles y abrir una academia, dedicándose principalmente a la enseñanza y a la preparación de estrellas de Hollywood, aunque con los años acabaría formando nuevamente una compañía y dando algunos recitales relevantes. Un día antes de su actuación en Washington la prensa ofrece un pequeño avance del programa: Falla, Granados, Rimsky-Korsakov, Albéniz son citados entre otros, aclarando que los arreglos habían sido realizados por parte del pianista Silvio Masciarelli, el marido de Rosario⁵⁵¹.

El punto álgido de la temporada, al igual que en los dos años anteriores, fue la actuación en el Carnegie Hall de Nueva York, donde se presentaron el 2 de marzo de 1947. Y como también venía siendo habitual, John Martin avanzó la noticia con un mes de antelación, destacando como novedad *Cuadro flamenco* y la renovación de la compañía. Como siempre la propaganda estuvo calculada y dosificada hasta el día del

⁵⁴⁷ «Current, Fall Concerts Now Vie for Attention; Kindler's Tour All Set», *The Washington Post*, mayo 5, 1946, S5; «“Big Name” Concerts Set for Coming Year; Union Winds Up Season», *The Washington Post*, septiembre 8, 1946, S5.

⁵⁴⁸ Véase la figura número 41 en la página 215.

⁵⁴⁹ Walt Disney, «Disney Film Breathes Life Into Uncle Remus», *The Washington Post*, diciembre 22, 1946, S8; «January Events Augur Good Year For Music», *The Washington Post*, diciembre 29, 1946, S8.

⁵⁵⁰ *The Washington Post*. 29/12/1946. Pág. S8

⁵⁵¹ «Capital Will Hear Sensational Maryla Jonas», *The Washington Post*, enero 5, 1947, S7.

espectáculo⁵⁵², fecha en la que el famoso fotógrafo Maurice Seymur publicó la siguiente fotografía en el *New York Times*:



Figura 50: *New York Times*, marzo 2, 1947, 70.

La crítica del espectáculo de John Martin fue demoledora. En principio, dejó patente que no fue la mejor de sus actuaciones, recriminando nuevamente a la pareja por seguir dentro del estilo del *music hall* y señalando su falta de substancia coreográfica:

They are both talented young people who have been doing the dances of their native Spain hereabouts for a number of seasons, and frankness makes it necessary to remark that they have sometimes done better by it than they did on this occasion.

⁵⁵²John Martin, «The Dance: Busy days», *New York Times (1923–Current file)*, febrero 9, 1947, X8; «The week's programs», *New York Times (1923–Current file)*, febrero 16, 1947, X6; «Rosario and Antonio», *New York Times (1923–Current file)*, marzo 2, 1947, 70.

The supporting company is a not-unmitigated asset, and though the form of the program is that of a recital, its style is of the music hall. The dances are for the most part routined rather than composed, their musicianship is slight and their choreographic substance negative. The best number of the evening was a “cuadro flamenco”, even though it was thinned out in texture and stepped up in tempo⁵⁵³.

Las únicas piezas del programa que consideraba a la altura del recital eran el *Bolero Robado* de Antonio –de las danzas españolas del siglo XVIII, que él cita como XIX–, y la *Malagueña* de Rosario, de quien opina que es fiel seguidora de La Argentinita. También hace referencia expresa del éxito que alcanzó entre el público el *Zapateado de Sarasate* que bailó Antonio:

Of the numbers of recital caliber, Antonio's nineteenth-century bolero was his most distinguished offering, and Rosario's *Malagueña* was hers. His *Zapateado* quite justly stopped the show, for his footwork is incredibly fleet and brilliant. Rosario sings quite as well as she dances, and in an amazingly husky Hispanic baritone. She has learned much from the style of the late Argentinita, and has a plump and friendly charm of her own in addition⁵⁵⁴.

Quizás las críticas recibidas por Kolodin en la anterior temporada hicieron reflexionar a Rosario, quien incluyó la *Malagueña* de Albéniz como homenaje póstumo a Encarnación López, por la cual sentía gran admiración:

[...] y a Encarna (La Argentinita), que venía a mi casa a tomar el pescaíto andaluz que le hacía mi madre; además de admirarla como artista, yo la quería muchísimo, pues tenía una extraordinaria calidad humana; cuando su enfermedad se la llevó, preparé y le dediqué la *Malagueña* de Albéniz⁵⁵⁵.

⁵⁵³John Martin, «Rosario, Antonio give program of dances», *New York Times* (1923–Current file), marzo 3, 1947, 27.

⁵⁵⁴Ibid.

⁵⁵⁵Salama Benarroch, *Rosario*, 34.

Es obvio que Martin consideraba que la pareja tenía un extraordinario talento que podía ser determinante para el desarrollo de la danza española, pero también era de la opinión de que estaban estancados artísticamente y que no estaban siendo capaces de crear ese vocabulario coreográfico español y ese espectáculo grupal distinguido que necesitaban para entronizarse en los teatros serios y en el mundo del concierto de danza. En definitiva, lo que les estaba pidiendo implícitamente es que buscaran un lenguaje específico que permitiera el ascenso de la danza española a los terrenos vedados del ballet clásico –tanto a nivel coreográfico, como a nivel escénico–, para lo cual deberían invertir la inherente naturaleza individual de algunas manifestaciones de danza española. Una ingente tarea que hasta el momento no había conseguido perfilar ningún artista español, ni siquiera Antonia Mercé –quien únicamente logró dar con una fórmula apropiada para la técnica individual, no exportable a los conjuntos, tal y como hemos apuntado anteriormente⁵⁵⁶–. Intuyendo su capacidad y sus posibilidades, fue siempre especialmente crítico con la pareja en este aspecto, a la vez que les orientaba paternalmente y les indicaba el camino a seguir en su evolución artística. En este caso tampoco hubo excepción, si querían continuar ascendiendo y progresando profesionalmente deberían trabajar con un buen coreógrafo y director de escena: “What the two of them could do under the direction of a choreographer and stage director of taste and imagination would be interesting to see”⁵⁵⁷. Lo que Martin no decía es que ese director tendría que venir de otra disciplina, ya que no existía ninguno en el mundo de la danza española que pudiera estar a la altura que el crítico exigía.

Siguiendo con el tour, el 5 de marzo volvieron a Hampton, y bailaron en el Odgen Hall, dentro del ciclo de conciertos *Musical Art Series*. La crónica del espectáculo fue publicada tres días después en el periódico *New Journal and Guide* por Charles H. Williams, catedrático del Departamento de Educación Física del Hampton Institute. Curiosamente afirma que era la primera vez que la mayor parte de la audiencia tenía la oportunidad de contemplar auténticas danzas españolas interpretadas con tanta

⁵⁵⁶Véase el apartado *Orígenes de la danza española*, a partir de la pág. 51

⁵⁵⁷Martin, «Rosario, Antonio give program of dances», 27.

vitalidad, técnica y belleza. Sus comentarios intentaban instruir a la audiencia profundizando en la filiación estilística de las danzas que presentaron Antonio y Rosario: folclore estilizado a través del ballet y de la música clásica; danza “clásica” –escuela bolera– que provenía de la mezcla de las danzas gitanas con el ballet; y por último, danza española estilizada, disciplina a la que otorga una denominación concreta y considera como una interpretación moderna de la danza “clásica” bolera. Posteriormente intenta clasificar las danzas del programa:

The opening numbers... *Sevilla*, *Triana* and *Rondalla*... were Spanish folk dances performed to folk tunes developed in the classical style, and danced using a combination of ballet and folk movements. The classical dances were developed from a Gypsy background, using a ballet approach.

Exaltation from *Danzas Fantásticas*, from a Spanish background with a modern dance interpretation in the classical style, was effectively done by Rosario, Antonio and Rozzino

Herencia Gitana a Gypsy song and dance in which the girl tells her sweetheart that she is of royal Gypsy blood, danced by Rosario and Antonio, was one of the highlights of the program, which ended with selections from *Caprice espagnole*, a combination of folk and gypsy dances⁵⁵⁸.

Con esta actuación se cerró la tercera temporada de conciertos, marcada por una importante presencia en los circuitos universitarios.

Durante los meses de verano, Rosario y Antonio estuvieron bailando en el Hotel Biltmore de Nueva York. Por última vez pisarán un *night club* americano. Esta visita podría enmarcase dentro de aquellas que describía John Martin, en las que las estrellas del espectáculo y de los circuitos de conciertos se dejaban caer por los cabarets para hacer dinero fácil: las actuaciones eran extraordinariamente bien pagadas y los gastos

⁵⁵⁸Charles Williams, «Spanish Dance Team Thrills Hamptonites», *New Journal and Guide*, marzo 8, 1947, 21.

mínimos. La prensa los anuncia desde el 30 de julio de 1947, debieron pasar todo el mes de agosto bailando en la sala, ya que el 19 siguen anunciándose sus actuaciones⁵⁵⁹.

4.3.5 Cuarto American Concert Tour (1948)

En enero de 1948 daba comienzo su nueva temporada, pero antes de partir dedicaron unas semanas a bailar en Broadway, en el escenario del Teatro-Cine Roxy. En esta ocasión lo hicieron acompañados por una renovada compañía: Pastora y Maclovía Ruiz, Roberto Iglesias y Silvio Masciarelli como director musical. Las actuaciones comenzaron el 13 de enero y finalizaron el 27 del mismo mes⁵⁶⁰.

Aprovechando su estancia en Broadway, participaron en un festival de danza en beneficio de Spanish Refugee Appeal. La función tuvo lugar el día 25 de enero en el Ziegfeld Theatre. En él intervinieron figuras tan destacadas de la danza como Martha Graham con su compañía, José Limón o Charles Weidman. El programa que ofrecieron para la ocasión incluía: *Intermedio de la Boda de Luis Alonso* (Jiménez), *Sacromonte* (Turina), y *Cuadro flamenco* (Por alegrías, Tanguillo de Cádiz, Por alegrías, bulerías)⁵⁶¹. Llegados a este punto es apropiado señalar la importante categoría artística que había obtenido la pareja española, la cual andaba a la par de la de los grandes revolucionarios de la *modern dance*. A través de estas líneas se ha podido comprobar que participaban en los mismos circuitos y festivales de danza, que eran llamados para intervenir en los mismos festivales benéficos, y que los eruditos y la crítica especializada los citaba en sus crónicas con la misma asiduidad, informando puntualmente a sus seguidores de todas sus actividades.

⁵⁵⁹ «Display Ad 20 -- No Title», *New York Times (1923-Current file)*, julio 30, 1947, 17; «Display Ad 20 -- No Title», *New York Times (1923-Current file)*, agosto 19, 1947, 21.

⁵⁶⁰ «Display Ad 32 -- No Title», *New York Times (1923-Current file)*, enero 13, 1948, 31; Bosley Crowther, «The screen», *New York Times (1923-Current file)*, enero 15, 1948, 28.

⁵⁶¹ «The week's events», *New York Times (1923-Current file)*, enero 18, 1948, X3; «Noted dancers AID Spanish refugees», *New York Times (1923-Current file)*, enero 26, 1948, 16.

Esa misma semana, Antonio y Rosario inauguraron su cuarta temporada de conciertos participando con su pequeña compañía, como ya venía siendo costumbre, en el prestigioso ciclo “Students Dance Recitals Series”, el cual tuvo lugar en el escenario del Central High School of Needle Trades⁵⁶².

Gracias al estudio hemerográfico se ha podido recomponer el programa general de esta cuarta gira por el continente americano. La pareja se ha deshecho de sus últimas reliquias provenientes de los inicios en los *night clubs*, ha eliminado la mayor parte de coplas y canciones dramatizadas –únicamente queda *Zorongo gitano*, justificada por García Lorca– y ha compuesto un programa que apuesta claramente por la danza española estilizada. Un intento de aproximarse a las recomendaciones de los críticos:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR
<i>Sevilla</i>	I. Albéniz
<i>Triana</i>	I. Albéniz
<i>Sacromonte</i>	J. Turina
<i>Puerta de Tierra (Bolero)</i>	I. Albéniz
<i>Triángulo (Danza XI)</i>	E. Granados
<i>Zorongo Gitano</i>	F. García Lorca
<i>Leyenda</i> [Asturias]	I. Albéniz
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate
<i>La jota</i>	T. Bretón
<i>Danzas fantásticas (Exaltación, Ensueño, Orgía)</i>	J. Turina
<i>La maja y el ruiseñor</i>	E. Granados
Jarana Yucateca	?
<i>Cuadro flamenco (Alegrías, Tanguillos de Cádiz, Alegrías, Bulerías)</i>	Popular

⁵⁶² «The week's events», *New York Times* (1923–Current file), enero 25, 1948, X2.

La siguiente actuación importante de esta temporada tuvo lugar en Boston, en el Jordan Hall, dentro del ciclo Aaron Richmond Celebrity Series. Según era habitual, su actuación se estuvo publicitando en *The Christian Science Monitor* desde el 9 de julio de 1947 hasta el 6 y 7 de febrero de 1948, días de la actuación. El 9 de febrero Margaret Lloyd escribió una crítica en la que decía que la pareja ya había estado bailado allí con el show de Olsen and Johnson y que también habían tenido oportunidad de verlos en varias películas. Enumeraba los miembros de la compañía y a continuación pasa a describir los elementos característicos del estilo de los artistas –zapateado bien definido, rapidez y agilidad en los giros, energía y tensión, porte orgulloso y jaleos–, destacando especialmente sus piezas flamencas por encima de las clásicas:

The performance was tantamount to exhibition Spanish dancing, containing all the native elements –the taut, proud carriage, the sharply defined zapateado, quick, agile turns, multiple rhythms, and the spontaneous outcries, and bursts of song that are a part of the flamenco as of most folk forms. Though good showmanship prevailed, the gypsy dances outranked the classic, there was more nuance in fingersnaps than in castanets, and the dancers seemed happiest when least bound by formal style.

Flashing speed is one of the main characteristics of the stars, for they are young and immensely energetic. Antonio is strong, vibrant, expert. The little Rosario is technically assured, and winsome, if not so brilliant. Her loud, music-hall voice comes rather startlingly from so diminutive a figure⁵⁶³.

A continuación Margaret Lloyd pasa a describir las danzas más significativas del programa:

Rarest on the program was a playful folk dance from Yucatan, by Rosario, Antonio and Roberto. The men wore the authentic loose white clothes and straw hats, Rosario a silken version of the straight-cut

⁵⁶³ Margaret Lloyd, «Exponents of Spanish Dance Give First Boston Recital», *The Christian Science Monitor* (1908–Current file), febrero 9, 1948.

cotton garment in rose-bordered layers, with the shawl-like rebozo, devised by the native women from the mother-hubbards once wished upon them by well-meaning missionaries.

Danzas fantásticas, a modern interpretation of Turinas's dances, by the entire company, in new-look Spanish attire was interesting for its creative approach, if less effective than the traditional dances. Of other ensemble pieces, the soft-shoed *Jota*, with its rocking feet akin to the Irish Jig and British hornpipe, and the closing *Cuadro Flamenco*, or festival in the village square, were most delightful. They recalled the late great Argentinita and her polished ensemble. The younger dancers have not quite the warm glow of that memorable company, but they have a crisp charm of their own that befits them to carry on the traditions⁵⁶⁴.

Tras bailar en Boston fueron a Los Angeles, al Philharmonic Auditorium, donde actuaron el 3 de abril de 1948⁵⁶⁵. La crítica se publicó dos días después en *Los Angeles Times*, donde se les considera los mayores exponentes de la danza española del momento –pese a que Antonio Triana residía en esa ciudad y era bien conocido por el público–:

The philharmonic Auditorium resounded Saturday night to multitudinous taps, stomps and clicking of castanets as Rosario and Antonio brought the colorful dances of old Spain to life in a vivid and colorful manner.

If there be better and more adept exponents of this arts than Rosario and Antonio, they remain well concealed, for these two young dancers offer a vitality of spirit and technique which are unexcelled⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ *Los Angeles Times*. 28/03/1948. Pág. C7; *Los Angeles Times*. 30/03/1948. Pág. 16

⁵⁶⁶ J G, «Colorful Dances Given by Rosario and Antonio», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, abril 5, 1948, 16.

Respecto a la configuración y estructura del espectáculo, el escrito deja implícita la existencia de cierta monotonía. Parece ser que Antonio y Rosario no acaban de dar con la fórmula apropiada para sus actuaciones:

Dancing of this sort can become monotonous, for it is limited in scope as to variety and diversity of content and choreographic appeal. But Rosario and Antonio have taken this into account and have heightened the dramatic and visual impression by their beautifully fashioned costumes. Silvio Masciarelli, pianist, added considerably to the over-all picture by his steady rhythmic accompaniment. Three other dancers, Pastora Ruiz, Maclovía Ruiz and Roberto Iglesias, assisted Rosario and Antonio and were highly satisfactory complements to the two starring artists.

The opening number, the *Triana* of Albéniz, portrayed the most typical style of Spanish dance, while the *Puerta de tierra* by the same composer was more stately, with much grace of movement.

Slightly on the different side was the *Zorongo gitano*, a love song by the famous García Lorca. Here the dancing was alternated throughout with the singing of the text by Miss Rosario.

Each of the two young artists availed themselves of a solo dance, miss Rosario in the *Leyenda* by Albéniz and Mr. Antonio in Sarasate's *Zapateado*, the latter being a neat vehicle for his flashy technique⁵⁶⁷.

Una vez terminada la gira por los Estados Unidos regresaron a Nueva York, donde dieron dos representaciones en el Teatro Adelphi la víspera de su partida hacia el gran tour por América Central y del Sur que tenían contratado. Como era costumbre, el espectáculo fue anunciado con bastante anticipación por John Martin en el *New York Times*, quien fue ofreciendo gradualmente información sobre las actuaciones los quince días previos al evento. Fue ya el mismo día del espectáculo, el 9 de mayo de 1948,

⁵⁶⁷Ibid.

cuando Martín adelantó los dos programas acompañados de una gran fotografía⁵⁶⁸. Pese a los intentos de Antonio y Rosario por reconducir su estilo, necesitaron incluir danzas de su antiguo repertorio para rellenar el programa, por lo que volverán a aparecer canciones como *El relicario* o *El mercado*:

PROGRAMA MATINÉE. COREOGRAFÍAS	COMPOSITOR
<i>Danza V</i>	E. Granados
<i>Sacromonte</i>	J. Turina
<i>Panaderos</i>	?
<i>Bolero Robado</i>	?
<i>Triángulo (Danza XI)</i>	E. Granados
<i>Zorongo Gitano</i>	F. García Lorca
<i>El Mercado</i>	Infante
<i>Danza de la molinera</i>	M. de Falla
<i>Jota</i>	T. Bretón
Jarana Yucateca	Popular
<i>El relicario</i>	J. Padilla
<i>Seguidillas</i>	I. Albéniz
<i>Cuadro flamenco</i>	Popular

A parte de esta razón puramente práctica, existe otra con implicaciones más complejas: Rosario quería cantar y bailar en escena. Este hecho provocó que la pareja comenzara a tener criterios estéticos diferentes, pequeñas diferencias en principio, que acabarían radicalizándose con el paso del tiempo hasta acabar provocando la separación artística, tal y como tendremos oportunidad de comprobar más adelante.

⁵⁶⁸ John Martin, «The Dance: Weidman», *New York Times (1923–Current file)*, abril 25, 1948, X3; «The week's programs», *New York Times (1923–Current file)*, mayo 2, 1948, 83; «The week's events», *New York Times (1923–Current file)*, mayo 9, 1948, X3.

El segundo programa, ofrecido en la función de la tarde, ofrecía pequeñas variaciones, entre las cuales, se había eliminado *El relicario* :

PROGRAMA DE LA TARDE. COREOGRAFÍAS	COMPOSITOR
<i>Triana</i>	I. Albéniz
<i>Sacromonte</i>	J. Turina
<i>Puerta de Tierra</i>	I. Albéniz
<i>Triángulo (Danza XI)</i>	E. Granados
<i>Zorongo Gitano</i>	F. García Lorca
<i>El Mercado</i>	Infante
<i>Leyenda [Asturias]</i>	I. Albéniz
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate
<i>Jota</i>	T. Bretón
<i>Danzas fantásticas</i>	J. Turina
Jarana Yucateca	Popular
<i>Cuadro flamenco</i>	Popular

La crítica del espectáculo más relevante la publicó John Martin en el *New York Times* al día siguiente del espectáculo. En ella Vuelve a incidir, cada vez de forma más explícita, en los temas que se han ido desgranando hasta el momento, Rosario y Antonio son unos bailarines extraordinarios, capaces de revolucionar el mundo de la danza española pero están desorientados y no acaban de encontrar el lenguaje coreográfico y la fórmula escénica apropiada para ello. Siguen pegados al tono general de las variedades y el *night club*. Parece que Martin es consciente de que la pareja no acaba de entender sus palabras y para asegurarse de que esta vez lo hagan llega a decirles abiertamente, con la agudeza y la brillantez que le caracterizan, que deben pensar en la danza como un arte, en vez de hacerlo como un espectáculo o un negocio:

That they are brilliant young dancers in the Spanish idiom has long been established, and yesterday afternoon's program offered no

evidence to the contrary. With the assistance of a good pianist in Silvio Masciarelli, a good guitarist in José Vidal and an adequate trio of supporting dancers, they made a spirited session of it.

Unhappily, the general tone of the program, including the choreography and its presentation, was nearer to the style of the revue and the night club than to that of the concert hall.

One cannot help wondering what heights these two extremely talented youngsters could reach if they set their minds to treating the rich medium of the Spanish dance as a fine art instead of a form of show business.

The best number of the afternoon was the *Zorongo gitano* set to the beautiful song which Garcia Lorca built on an old Andalusian melody. The closing *Cuadro flamenco* contained a thoroughly winning *Tanguillo* by Rosario and an incomparable *Alegrías* by Antonio. On their own terms the *Bolero robado* and the *farruca* from *The three Cornered Hat* were also excellent⁵⁶⁹.

El *New York Herald Tribune*, liderado por Walter Terry, también publicó su opinión sobre el espectáculo el 10 de mayo de 1948. Los críticos parecen coincidir en lo fundamental. Terry coincide en que temporada tras temporada se ha visto un gran avance estilístico en la pareja, que ahora muestra una danza más refinada y considera que son los mejores especialistas en danza española que hay en la escena americana, particularmente Antonio:

As the seasons pass, Rosario and Antonio become ever-finer exponents of Spanish Dance. Miraculously, they are able to retain a sort of teenage gypsy bounce and exuberance while at the same time manifesting a new dignity, a new subtlety in their maturing dance. Their program for yesterday afternoon, presented at the Adelphi Theater, gave ample proof of their increasing skills. The gypsy numbers were as fiery as ever, but the little story dances were less selfconsciously cute and their classic dances. At last achieved the cool graciousness, the exactitude of

⁵⁶⁹John Martin, «Ballet balads' a new venture», *New York Times* (1923–Current file), mayo 10, 1948, 25.

style which they had lacked before. They (particularly Antonio) are fine artists now, quite the best Spanish dance specialists on the American scene⁵⁷⁰.

En cuanto a las danzas destacadas del programa, de nuevo existe coincidencia con John Martin al citar *Zorongo gitano*, la farruca de Antonio del *Sombrero de tres picos*, la *Jota*, o el *cuadro Flamenco*. Especialmente interesantes son sus comentarios en referencia al estilo de Antonio, quien asegura que ha conseguido hallar el equilibrio entre la expresividad que le hizo famoso y una gran control técnico corporal. Y llega a definir la esencia expresiva de la danza española estilizada con gran precisión, como el fruto del conflicto que se genera entre la rígida disciplina y el ímpetu emocional:

To his assignments, Antonio brought the dash, the smoulder, the technical facility for which he is justly famous. No matter how carried away by the passion of the moment he may be he never permits a heel-beat to slur, a castanet to skip a beat or the body to depart from its elegance of line. He reminds one, thereby, that the excitement of Spanish dance is born of conflict, a conflict between rigid discipline and emotional impetuosity. The surface of this dance, no matter how lusty or aflame it may be, is always right, always obedient to technical and stylistic rules, but one is constantly aware, with great dancers such as Antonio at any rate, of a primitiveness and rebelliousness seething beneath the surface⁵⁷¹.

Por último, Walter Terry introduce una serie de comparaciones entre la técnica y el estilo de Antonio y el de Rosario. Considera que el bailarín supera a su pareja en cuanto a técnica se refiere, y llega a decir abiertamente que es el mejor de los dos:

The classic dance, as I have suggested, does not disturb Rosario and Antonio as it once did. Perhaps Rosario was a bit uneasy in the two classic dances of the eighteenth century which they offered, but Antonio was right at home with them. His gestures were controlled, his body movements reflected pride of bearing and the balletic episodes were

⁵⁷⁰Walter Terry, «Rosario and Antonio», *New York Herald Tribune* (1924–1967), mayo 10, 1948.

⁵⁷¹Ibid.

accomplished with an air of graciousness rather than with the bravado suitable to gypsy dance.

Although Antonio is the more important of the two, because of his superior technical skill and because of his ability to project the qualities and moods of his dancing right to the exit doors (and probably beyond them), his partner boasts many admirable qualities. She is an accurate dancer and a personable one and she has a deep, husky voice which is wonderfully suited to her small repertory of gypsy songs⁵⁷².

Este tipo de comparaciones y comentarios comenzaron a ser cada vez más frecuentes en las críticas especializadas y sembrarán el germen de la discordia entre la pareja. No obstante, son reflejo de una realidad que comienza a fraguar en estos años, la diferenciación estilística de Rosario y Antonio. Mientras Antonio toma como modelos a Léonide Massine, a Anton Dolin y a Gene Kelly, Rosario toma a La Argentinita. Este hecho muestra dos maneras de entender la danza española totalmente contrapuestas: ella mira hacia el costumbrismo, el folclorismo y las fórmulas caducas de las variedades –en las que se incluye el canto, la declamación y la danza dentro de un mismo espectáculo–, mientras que él intenta seguir el modelo del ballet, del jazz y de la *modern dance*, depurando su estilo y haciendo evolucionar su lenguaje coreográfico hacia modelos más elevados de manifestación artística.

Tras la actuación en Nueva York, emprendieron una gira por Sudamérica contratados por Conciertos Siliberri, cuya primera etapa fue Buenos Aires, donde actuaron en el Teatro Municipal (hoy Teatro de San Martín) y en el Teatro Colón. Durante la temporada que pasaron en Buenos Aires fueron invitados a bailar en una fiesta privada que ofrecía el embajador de España en honor de Eva Perón⁵⁷³. La crítica argentina reseñó la madurez de su baile:

De Nueva York son esperados para este fin de semana los famosos danzarines andaluces Rosario y Antonio (Los chavalillos sevillanos).

⁵⁷² Ibid.

⁵⁷³ Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 94–95.

Esta magnífica pareja que viniera al Río de la Plata con Carmen Amaya y que, en constante superación, llegó a ocupar el primer puesto dentro del arte coreográfico hispano más auténtico, actúa con éxito inmenso en Nueva York desde hace siete años. Su espectáculo figura entre los dos o tres que más público atrae en aquella gran capital, donde por su categoría e interés llegó a ser uno de los predilectos⁵⁷⁴.

El Aula de Danza de Alcalá de Henares conserva el programa de su actuación en el Teatro Colón el 11 de septiembre de 1948:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
<i>Triana</i>	I. Albéniz	Rosario y Antonio
<i>Puerta de Tierra</i>	I. Albéniz	Antonio
<i>Zorongo Gitano</i>	F. García Lorca	Rosario y Antonio
<i>Leyenda [Asturias]</i>	I. Albéniz	Rosario
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate	Antonio
<i>Viva Navarra</i>	Larregla	Rosario y Antonio
<i>Danzas fantásticas (Exaltación, Sueño, Orgía)</i>	J. Turina	Rosario y Antonio
<i>La Revoltosa (Estampa madrileña 1900)</i>	R. Chapí	Rosario y Antonio
<i>Tanguillos de Cádiz</i>	Popular	Rosario
<i>Alegrías</i>	Popular	Antonio
<i>Bulerías "Los cuatro Muleros"</i>	Popular	Rosario y Antonio

Las siguientes etapas fueron Chile, Perú y La Habana, donde bailaron en el Teatro América. Tras esta gira regresaron de nuevo a Nueva York, para bailar durante tres semanas en el Teatro Roxy, celebrando su vigésimo aniversario en los escenarios. El debut se fijó el 23 de Noviembre de 1948⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴Diario *País*, Julio 8, 1948. Citado en Salama Benarroch, *Rosario*, 84.

⁵⁷⁵«The week's events», *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 21, 1948, X13.

Ese mismo día Sol Hurok presentaba en Nueva York a Mariemma, junto con los bailarines Paco Fernández y José Toledano, el pianista Enrique Luzuriaga y el guitarrista Paco de la Isla. Actuaron en la Brooklyn Academy of Music, el 27 de noviembre de 1948 en el Central High School of Needle Trades, dentro del ciclo de conciertos Student's Dance Recitals Series, y finalmente en el Ziegfeld Theatre.

Su programa era bastante parecido al de los artistas españoles:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR
<i>Córdoba</i>	I. Albéniz
<i>Goyescas</i>	E. Granados
<i>Danza X</i>	E. Granados
Jota Navarra	Larregla
<i>Baile Asturiano</i>	De Isla
<i>Farruca</i>	M. de Falla
<i>Polo</i>	T. Bretón
<i>La maja y el ruiseñor</i>	E. Granados
<i>Danzas vascas</i>	?
<i>Almería</i>	I. Albéniz
<i>Three Boleros</i>	?
<i>Danza ritual del fuego</i>	M. de Falla
<i>Tanguillo</i>	?
<i>Granadinas</i>	?
<i>Zapateado</i>	?
<i>Soleares</i>	?

Poco después, el 19 de diciembre de 1948, Antonio y Rosario participaron en la gala “Salute from de Arts” en beneficio del Jacob's Pillow Dance Festival, liderado por Ted Shawn. La gala tuvo lugar en el Hunter College Assembly Hall de Nueva York⁵⁷⁶.

La última actuación de la pareja en suelo estadounidense antes de su regreso a España tuvo lugar en el Metropolitan Opera House de Nueva York el 26 de diciembre de 1949, concretamente en la “Annual Artists' Christmas Party”, donde compartían escenario estrellas del teatro, la radio, la ópera, el concierto y la danza ⁵⁷⁷.

El último hito importante relacionado con la historia de la danza española estilizada de este año 1948 fue la publicación del libro *Spanish Dancing*, de La Meri, el libro más influyente durante varias décadas sobre danza española que se ha leído en los Estados Unidos. Su importancia radica en que fue el primer libro científico, de carácter etnecoreológico, que consideraba la danza española estilizada como un nuevo género, pese a que era denominada “danza española neoclásica”. Este libro es fruto de una década de creación coreográfica de los artistas españoles. No podría haber existido si ellos no hubieran desarrollado la disciplina y la hubieran mostrado por toda la geografía americana durante diez años de esfuerzo ininterrumpido. Puede considerarse el colofón ideal a una década de búsqueda estilística.

Para La Meri, la cuestión es muy simple, La Argentina convenció al mundo de que la danza española poseía una técnica que no necesitaba apoyarse en ningún otra escuela, que podía ser autónoma, con una estructura tan completa como la de la escuela de ballet. La Argentinista fue su sucesora, pese a que era mejor en el folclore, y por tanto, gustaba más a los españoles. Pero donde más ha evolucionado el “ballet español” ha sido en los Estados Unidos, influido por los movimientos artísticos extranjeros, y considera que podría llegar a desbancar al ballet como arte universal si consiguiera crear un

⁵⁷⁶John Martin, «The Dance: Memorial», *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 19, 1948, X10; «The week's programs», *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 19, 1948, X10.

⁵⁷⁷John Martin, «The dance: Summary», *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 26, 1948, X8; «Display Ad 70 — No Title», *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 26, 1948, X6; «Display Ad 22 — No Title», *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 29, 1948, 18.

sistema universal de enseñanza –labor que desarrollará posteriormente Mariemma– y una terminología ampliamente reconocida –cuestión que está todavía sin resolver–⁵⁷⁸. También es muy significativo que La Meri no hable de Léonide Massine en su libro por considerar que no pertenece a la escuela española. Las únicas palabras que le dedica son para aclarar que tanto él, como Fokine, como otros grandes coreógrafos de la danza clásica, han presentado “ballets españoles” en la tradición y el estilo del ballet, con sólo unos pocos bocados de técnica española superpuesta⁵⁷⁹.

Posteriormente pasa a definir brillantemente la esencia de la danza estilizada y sus diferencias con otros estilos españoles:

But the Spanish dance had not only taken a new citadel in the theater world, it had actually borne the flower of a new choreographic style. No more was the dance left to mood and chance, but became a composition which must respect the choreographic triad of floor design, air design and music design, and embody the choreographic rules of contrast. Built as a drama is built⁵⁸⁰ [...] The mood which inspires the renaissance estilo must be felt only at the first hearing of the music [...] The intentions of the composer must be respected [...] The castanets are no played *ad libitum*⁵⁸¹.

En cuanto a la técnica se refiere, hace un exhaustivo análisis de sus elementos más característicos. En primer lugar habla de la manera de mover el cuerpo, “the carriage of the body”, marcando sus diferencias con el ballet clásico, haciendo alusión a la colocación elevada del tórax, a la realización de curvas con las caderas y a los famosos quiebras de columna que ya hemos analizado con anterioridad. También realiza apreciaciones sobre el estilo del hombre y de la mujer: del hombre dice que debe bailar “asentao” desde las axilas a las rodillas, que debe dominar a la mujer todo el tiempo con su fuerza viril controlada; de la mujer, que debe balancear suavemente las caderas como

⁵⁷⁸ La Meri, *Spanish dancing*, 98–102.

⁵⁷⁹ Ibid., 93.

⁵⁸⁰ Construido igual que un drama, con su introducción, su desarrollo, su clímax y su desenlace.

⁵⁸¹ La Meri, *Spanish dancing*, 95.

si llevara algo realmente pesado sobre su cabeza. Todo movimiento debe partir y volver a su centro, la pelvis. Su caminar debe ser veladamente provocador, evitando las exageraciones tan comunes en las imitaciones extranjeras⁵⁸².

En segundo lugar, analiza la colocación de brazos y hombros, aclarando que los codos deben quedar colocados lejos de las costillas y bien elevados. Especifica que el braceo, o movimiento de los brazos debe ser fluido entre una posición y otra, buscando la mayor parte de las veces movimientos en forma de “S”, y enumera siete posiciones de brazos⁵⁸³.

En tercer Lugar, dedica un apartado a explicar la técnica de las extremidades inferiores. En él afirma que las piernas no se suelen subir más de noventa grados y que no se usa el *en dehors* más allá de las posibilidades de cada uno. Opina que las piernas se encargan del ritmo frente a los brazos y a la parte superior del cuerpo que se encargan de hacer la danza. En cuanto al zapateado se refiere, especifica que los dedos de los pies deben estar orientados hacia delante y no hacia fuera, que las rodillas deben estar ligeramente flexionadas, que los pies deben estar siempre el uno al lado del otro, así como las rodillas y los muslos –si los pies realizan algún diseño en el suelo debe ser pequeño–, y lo más importante: “Don't fling! Cling!”⁵⁸⁴

En cuarto lugar, considera especialmente importante la expresión facial. “La cara es el espejo del alma”. Indica la posibilidad de ensayar ciertos estados de ánimo pero advierte que reproducidos en un escenario no serán auténticos, por que la expresividad de la danza española debe ser realmente sentida, no impostada. Acto seguido pasa a describir la expresión y la calidad de movimiento asociada a ella para el baile de hombre y el de mujer. Del hombre dice que debe emanar cierta sensación de dignidad, fuerza y virilidad, y que estos estados de ánimo llevan asociados dibujos en el aire con ángulos

⁵⁸²Ibid., 108-110.

⁵⁸³Ibid., 110-111.

⁵⁸⁴Ibid., 115-116.

agudos, fuertes y con fraseos abruptos. Por su parte, la mujer debe mostrarse coqueta y seductora, diseñando para ello curvas y espirales en el aire⁵⁸⁵.

Tras este análisis formal, la escritora advierte también al lector que la técnica puede enseñar al estudiante a bailar, pero además, la danza española –al tener una carga emotiva tan fuerte– exige que sus intérpretes posean una gran experiencia emocional para poder mostrarla en un escenario⁵⁸⁶.

Por último, La Meri opina que la danza española no es un espectáculo para la diversión de un público pasivo. Es más bien la encarnación visible de una emoción en la que cada espectador toma parte activa. El objetivo es excitar, no asombrar. Para la escritora, esta cercanía es la que atrae a los espectadores hacia los escenarios al mismo tiempo que los aleja del estudio científico y riguroso de la disciplina:

It used the vehicle of the Spanish temperament and technique to express moods as varied and deep as any living dance-art. The folk dance was born to amuse the dancer. The cabaret dance was born to amuse the audience. But the classical dance, was born to inspire and to teach. The dance concert, no more than the symphony orchestra concert, is intended for "amusement". Everyone has seen Spanish dancing of one sort or another, but the percentage of those who have understood it is amazingly small, it is too close to us to command the consideration of study⁵⁸⁷.

Leyendo estas opiniones y estos análisis de La Meri, se puede concluir afirmando que las bases técnicas y coreográficas para el desarrollo de la danza española estilizada ya se habían creado, simplemente faltaba acabar de pulir la forma de presentación escénica. Antonio fue plenamente consciente de ello. Escuchó los consejos de críticos y eruditos e hizo evolucionar su estilo coreográfico y su carrera profesional por esos derroteros, tal y como demostró cuando llegó a España.

⁵⁸⁵Ibid., 117-122.

⁵⁸⁶Ibid., 124.

⁵⁸⁷Ibid., 95, 124.

Antonio Ruiz Soler había cumplido sus objetivos vitales con tan sólo veintisiete años, había conseguido ser uno de los artistas más relevantes de la escena americana, su triunfo en cualquiera de los teatros del continente fue un hecho indiscutible, pero no se plantaba volver a España por miedo a no ser igualmente reconocido. No sabía qué se podía encontrar en España, no sabía si existían importantes bailarines que pudieran ensombrece su fama, no sabía si gustarían sus innovaciones y su forma de entender la danza, en definitiva, no sabía cómo se bailaba en España. Citando literalmente a Antonio:

No queríamos volver a España, pero entonces nos enteramos de lo de Pilar López, que se había presentado en Madrid tras unos meses apartada de todo [...] Ella llevaba a José Greco y a Manolo Vargas, dos bailarines que tuvieron mucho éxito en España. Eso me animó a ir, porque yo conocía perfectamente cómo bailaban estos dos bailarines. Ellos venían a verme ensayar cuando preparábamos los conciertos Rosario y yo y se sentaban en el suelo para vernos mejor. Yo sabía que era superior a ellos. Cuando me enteré del triunfo que estos bailarines tenían en España, me dije a mi mismo: ahora sí voy a España, porque si estos señores han tenido tanto éxito es que no hay bailarines importantes en mi país⁵⁸⁸.

Una vez tomada la decisión plantearon la visita con calma. El empresario Nicolás Mesutti les ofreció un contrato para hacer una *tournee* por España y aceptaron, pero antes de su partida dejaron firmado otro contrato con la Columbia Concert Artist para realizar a su vuelta el quinto American Concert Tour. Con ello se dejaban las espaldas cubiertas por si las cosas en España no salían como ellos habían planeado.

⁵⁸⁸ Arriazu, Antonio «El Bailarín», 98.

5. EPÍLOGO. REVOLUCIONANDO LA DANZA EN ESPAÑA

Como ya se ha adelantado anteriormente, la trayectoria artística de Antonio Ruiz Soler, debido a su precocidad, fue muchísimo más extensa que la de cualquier artista de su tiempo. Cuando volvió a España en el año 1949, con tan sólo veintisiete años de edad, llevaba a sus espaldas veintidós años de carrera profesional. A ello hay que sumarle que se retiró a una edad bastante avanzada para un bailarín, concretamente a los cincuenta y ocho años, lo que significa que tras su llegada a España comenzó una nueva etapa de su vida artística que duró treinta años más. Obviamente, presentar un estudio de esta etapa con la exhaustividad con que se ha llevado a cabo la anterior, excedería por completo los límites de esta tesis doctoral. No obstante, la información que se ha obtenido sobre este segundo periodo en España saldrá a luz en futuras publicaciones.

Por todo ello, en este apartado únicamente se desarrollarán con detalle aquellos aspectos que resuelvan de forma directa y explícita los conceptos coreográficos y escénicos planteados en los Estados Unidos que influyeron en la configuración de la danza española estilizada y en el estilo coreográfico–interpretativo de Antonio Ruiz Soler: su presentación y recepción en España, la separación de Rosario y la creación de la compañía Antonio Ballet español, y finalmente, el fruto de sus colaboraciones con Massine.

Para ello se han utilizado fuentes documentales citadas en la metodología –memorias de Rosario y Antonio, los documentos personales del bailarín atesorados por el INAEM, la colección de programas del Aula de Danza de la Universidad de Alcalá de Henares– cotejadas por el estudio hemerográfico y el análisis coreográfico.

5.1 La llegada a España

Antonio Ruiz Soler volvió a España contratado como cualquier artista extranjero. Tras un crucero trasatlántico desembarcaron en el puerto de Algeciras a mediados de enero de 1949. Citando las palabras del propio Antonio:

A Algeciras veníamos cargados con baúles, maletas... [...] Yo traía un bolso colgado al hombro y...

- Mira, ése parece el cobrador del tranvía –decía uno, que también reparó en los pendientes de mi hermana.
- Esta lleva el aro del loro que le hace falta.
- ¿Ande vais con tanto equipaje? ¿Os habéis traído tóa América?⁵⁸⁹

Estaban en España. Antonio dice que se habían olvidado de la gracia andaluza de nuestro país. Lo cierto es que muchas cosas habían cambiado desde su marcha, la última España que habían vivido, la de la República, distaba mucho de la que se acababan de encontrar, donde las comodidades y las libertades del “American way of life” sonaban a ciencia ficción. Todavía imperaba la crudeza de la posguerra.

Entre 1939 y 1975, año en el que fallece Francisco Franco Bahamonde, los españoles vivieron divididos entre aquéllos que apoyaban incondicionalmente al dictador y a su régimen, y aquellos otros que pertenecían a las familias estigmatizadas de los fusilados, heridos, encarcelados y exiliados. Los que no habían tomado partido pero habían sufrido igualmente las represalias de unos y de otros, o tal vez de ambos, solo deseaban vivir en paz, aunque tuviesen que hacerlo en un ambiente represivo, en el que se producían miles de detenciones, ejecuciones, purgas y depuraciones, sin piedad ni compasión alguna por los vencidos.

⁵⁸⁹Ibid., 103.

Esta etapa podría dividirse en dos periodos: el primero de ellos entre 1939 y 1957, la etapa de la posguerra, o lo que es lo mismo, la época del sufrimiento, de la carencia y la privación para muchos españoles; el segundo, entre 1958–1975, es el de los cambios esenciales, el de las nuevas pautas sociales, morales y especialmente económicas, en el que España acabó alcanzando la consideración de décima potencia mundial⁵⁹⁰. En palabras de Sánchez Vidal:

A lo largo del primer periodo, correspondiente a la inmediata posguerra, al tiempo que España se llenaba con la simbología falangista: militares, obispos, toreros y futbolistas hacían el saludo, brazo en alto; uniformes, camisas azules y sotanas marcaban el tono en calles y lugares públicos. Los españoles sufrían las plagas de la miseria y el abandono en un país destruido y aislado. La primera de ellas el hambre, que llegó unida a la corrupción y el estraperlo⁵⁹¹.

Los españoles también sufrieron las deficiencias de los servicios públicos. En 1943 hubo que decretar restricciones y cortes en el suministro de la electricidad. En palabras de Rafael Abella “al hambre se unió la oscuridad”. En el año 1945, tras una inmensa y prolongada sequía hubo que implantar cortes en el suministro del agua:

El país se vio retrotraído a épocas sin agua corriente, viéndose a las gentes hacer cola en las fuentes provistos de cubos y cántaros. La falta de agua, en aquéllos tiempos de jabón racionado y de suciedad, contribuyó al recrudecimiento de las enfermedades parasitarias y al mantenimiento de la mugre que devoraba a pordioseros y mendigos.

[...] De la más cruda de las maneras, a los españoles se les planteó el dilema de sobrevivir merced a los alimentos cuya única vía de adquisición era la compra en el mercado negro. En caso contrario, la perspectiva era el hambre y la caída en la desnutrición con todo su cortejo de enfermedades, y la muerte como desenlace a lo irremediable.

⁵⁹⁰ Más información en Rafael Abella Bermejo, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco* (Madrid: Temas de Hoy, 1996).

⁵⁹¹ S. Sánchez Vidal et al., «Crónica de 40 años. De la posguerra a la dictablanda: 1939–1975», *Muy Historia* 3 (2006): 43.

Depauperación, insalubridad, derrumbe moral, hundimiento material, tales fueron las constantes que dominaron la vida española [...]

Todo ello creó una sociología de la privación que engendró unas generaciones duras y luchadoras. Y a pesar de que el clima moral era escasamente estimulante, ni el desánimo ni la adversidad pudieron con un pueblo español que, trabajando denodadamente, soñó con la llegada de tiempos mejores⁵⁹².

Dentro de este clima de involución, la mujer se llevó una de las peores partes, volviendo a ser considerada ciudadana de segunda categoría, recluida en el hogar y en las tareas domésticas. En el año 1943 la abogada madrileña María Teresa Segura opinaba: “me encanta la carrera, pero me encanta más casarme. La mujer no tiene más misión que el matrimonio. ¡Estaría bonito!”. El punto de vista adoptado por falange era exactamente el opuesto, no se las había recluido, se las había rescatado de las garras del marxismo y del capitalismo industrialista⁵⁹³. Según escribía en el año 1950 el corresponsal del *New York Post* en Madrid:

La posición de la mujer española está hoy como en la Edad Media. Franco le arrebató los derechos civiles y la mujer española no puede poseer propiedades ni incluso, cuando muere el marido, heredarle, ya que la herencia pasa a los hijos varones o al pariente varón más próximo. No puede frecuentar los sitios públicos en compañía de un hombre, si no es su marido, y después, cuando está casada, el marido la saca raramente del hogar. Tampoco puede tener empleos públicos y, aunque no sé si existe alguna ley contra ello, yo todavía no he visto a ninguna mujer en España conduciendo automóviles⁵⁹⁴.

Según Carmen Martín Gaité, frente al ideal de la mujer austera y recatada que abanderaba la Sección Femenina de Falange, surgió su modelo antagónico, la “chica topolino” –despreocupada, desenvuelta, de modales sueltos y ostentosos, peinada con el

⁵⁹²Abella Bermejo, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, 67-70, 74, 81.

⁵⁹³Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española* (Barcelona: Anagrama, 1987), 58, 49-53.

⁵⁹⁴Citado en *Ibid.*, 28-30.

tupé “arriba España”–, a la cual correspondía el “niño hot”. También se les llamaba frecuentemente “niños swing”, en alusión a esta danza americana que junto con el boogie-woogie se introdujo en la década de los años cuarenta. La aparición y difusión de estos modelos se achacó a la perniciosa influencia del cine americano⁵⁹⁵.

Según Elías Díaz, en una España donde la principal preocupación era conseguir la comida diaria, las aspiraciones intelectuales y literarias del español medio no parecían muy urgentes. La mayor parte de nuestros eruditos abandonaron España o murieron. Pese a que una minoría quedó en el país y a que algunos volvieron pasados los primeros años, el ambiente cultural estuvo marcado por la ideología predominante del nacionalcatolicismo⁵⁹⁶. La censura eclesial se extendió a todos los campos del comportamiento, desde la educación hasta las relaciones humanas, el vestuario, etc. y la danza no pudo sustraerse a ella.

Según Rafael Abella, la condena del baile supuso una auténtica obsesión para las autoridades y los guardianes de la moral pública. Buena parte de estas cruzadas tuvieron su reflejo en la prensa, como muestra esta noticia publicada en el año 1939 por la agencia Logos en la ciudad de Ávila:

Las autoridades han prohibido, por inmorales, los bailes públicos y privados, excepto la jota serrana, de tanto sabor en esta provincia. Asimismo, el Ayuntamiento ha dispuesto que los serenos vuelvan a cantar la hora, como se hacía desde el siglo XVI hasta el advenimiento de la República⁵⁹⁷.

Otra muestra de esta realidad podría ser la pastoral del pertinaz cardenal arzobispo de Sevilla del año 1946, en la que condenaba el baile citando expresamente los ideales enarbolados por el padre Calatayud en el siglo XVIII: “el baile es gavilla de demonios, estrago de la inocencia, solemnidad del infierno, tiniebla de varones, infamia

⁵⁹⁵Ibid., 74–81.

⁵⁹⁶Elías Díaz, *La cultura en la cuarentena. La España del Hambre*, Historia del Franquismo (Madrid: Diario 16, 1980), 115–116, 163.

⁵⁹⁷Abella Bermejo, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, 109.

de doncellas, alegría del diablo y tristeza de los ángeles”. Pero a pesar de la campaña prohibitiva de la Iglesia católica que consideraba el baile una manifestación satánica, las parejas se acabaron entrelazando con el bolero, el fox, la samba, la conga, el boogie-woogie o el swing, y aligerando sus problemas cantando desgarradas coplas, escuchando la radio, o asistiendo al cine, al teatro, al fútbol y a los toros⁵⁹⁸. Ninguno de estos espectáculos pudo librarse de la censura, que afectaba al libreto, al vestuario y a los propios movimientos de los actores y cantantes. Sirva de ejemplo un fragmento de la denuncia de un censor a una compañía de revista musical en el año 1953:

En el número final los movimientos de las vicetiples son exageradísimos. Especialmente la señorita Susi hace un mutis de espaldas al público imprimiendo un movimiento de rotación a sus caderas que resulta indecorosísimo [...] En el mismo número, las vicetiples no se limitan a desfilar por la pasarela como les está ordenado, sino que se entregan a contoneos coreográficos indecentes⁵⁹⁹.

O también la extendida opinión del padre Ayala sobre el cine: “el cine es la calamidad más grande que ha caído sobre el mundo desde Adán acá. Más calamidad que el diluvio universal, que la guerra europea, que la Guerra Mundial y que la bomba atómica”⁶⁰⁰.

Por otra parte, respecto a la visión que tenían los españoles de los Estados Unidos y su “American way of live”, hay que señalar que era mayoritariamente negativa. Según escribe Carmen Martín Gaité, se descalificaba el progreso americano por estar al servicio del dinero en vez de atender a valores más espirituales, y cita como ejemplo la opinión de una escritora de la época que acababa de conocer a una joven americana de dieciocho años que llevaba colgada sobre el escote una moneda de oro:

⁵⁹⁸Ibid., 110, 115-120.

⁵⁹⁹Citado en Ibid., 116.

⁶⁰⁰Ibid., 115.

¡Una moneda de oro en el lugar donde las muchachas de nuestra Patria llevan las imágenes que más veneran! [...] Nosotros, los exportadores de ideales, los que conquistamos tierras para fecundarlas con la Fe, los que vivimos al servicio de la Idea y sabemos morir por ella, no podemos entender una mentalidad de la que es heraldo una moneda de oro colocada sobre el corazón⁶⁰¹.

Pese a ello, existía un amplio sector de la juventud que prefería dejarse influir por los modelos de bienestar e independencia norteamericanos, exportados fundamentalmente a través del cine, antes que por las políticas de austeridad españolas. Mientras Europa se reconstruía gracias a las ayudas del Plan Marshall, el régimen de Franco se cerraba en sus fronteras ante el avance de cualquier influencia liberalizadora extranjera. No obstante, la política anticomunista del régimen de Franco, unido a su situación estratégica, acabaron por armonizar las relaciones internacionales de España en la ONU. Muestra de esta política son las declaraciones de 1952 del ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado:

Stalin viaja con frecuencia y no se dan explicaciones acerca de adónde va. Pero nosotros lo sabemos. Se va a la república de Azerbaiyán y allí, en un pozo abandonado de las perforaciones petrolíferas, se le aparece el Diablo que surge de las profundidades de la Tierra. Stalin recibe las instrucciones diabólicas sobre cuanto hay que hacer en política. Las sigue al pie de la letra y esto explica sus éxitos pasajeros⁶⁰².

En 1953 se firmaron pactos con los Estados Unidos mediante los cuales ayudarían económicamente a España a cambio de la instalación de bases militares y de la construcción de obras de valor estratégico. Rafael Abella hace referencia a este hecho en los siguientes términos:

Los yanquis de a pie, militares, técnicos, ingenieros, empezaron a hacerse visibles en las zonas afectadas por la cooperación militar. Con su riqueza en dólares provocaron la subida de los apartamentos, del

⁶⁰¹ Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, 30-31.

⁶⁰² Abella Bermejo, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, 173.

servicio doméstico y de las prostitutas. La paella, el gazpacho y la sangría, se convirtieron en platos “typical spanish”, que había que exhibir en las cartas de todos los restaurantes. Las comisiones militares, económicas y políticas que venían de EEUU pensando en España como tierra de promisión de las inversiones, nos vaticinaban un futuro en el que lo colonial quedaría justificado por la entrada de dinero fresco [...]

Al llegar a 1954, entre la ayuda americana y las perspectivas turísticas, España empezaba a ver la salida del túnel⁶⁰³.

5.2 Del Teatro Fontalba a la ruptura artística

Antonio y Rosario llegaron a Madrid en tren, donde les estaban esperando Nicolás Mesutti y uno de los empresarios del Teatro Fontalba, el actor Fernando Granada. Se alojaron en el Hotel Palace de Madrid y Mesutti los introdujo en los círculos frecuentados por la crítica y la élite sociocultural del momento para que fueran conocidos antes de su debut. En chicote conocieron a Alfredo Manqueríe y a Ángel Laborda.

Según cuenta Elsa Brunelleschi, a Antonio le resultaba extraña esta nueva atmósfera, como a los españoles les resultaba también extraña su concepción del espectáculo. Brunelleschi asegura que en primera instancia al artista le costó bastante encontrar *managers* que entendieran su nueva posición artística y creyeran que dos bailarines podían presentarse ante un público amplio, manteniendo un recital completo de danza española. La propaganda del espectáculo comenzó días antes, y Madrid se llenó de carteles y fotografías de la pareja bajo el título “Rosario y Antonio, Los chavalillos sevillanos, aristócratas de la danza y triunfadores en América”⁶⁰⁴.

Los sentimientos anti-americanos y la exaltación de la autenticidad española que embargaba la vida política y cultural del país afectó de manera directa a Antonio y

⁶⁰³Ibid.

⁶⁰⁴Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 32.

Rosario. De la nada salieron una pléyade de entendidos que apostaban por el fracaso de la pareja. Todo al rededor de ellos fue puesto en duda, hasta su posible origen español. La polémica estaba servida y los posibles méritos de los bailarines fueron el tema de conversación predilecto. Muchos consideraban que tanto tiempo fuera de España no podía ser una buena señal, seguramente habrían sido corrompidos y contaminados en América, la prueba eran los saltos de Antonio, sus movimientos de muñecas y de dedos, la utilización de placas chapas y clavos en los zapatos para mejorar el sonido, etc. En palabras de Elsa Brunelleschi:

All turned connoisseurs and not unexpectedly, of course, it being Spain, adversaries sprung up from nowhere, ready to wager their last peseta that the dancers would flop hopelessly. What were those sensational flying leaps where Antonio appeared to be jumping over Rosario's head, they asked, jumps that soon afterwards, let it be said in passing, were to be imitated by every single Spanish dancer when suddenly sub-Antonios began to appear all over the place.

The crowds outside the Fontalba commented that all this was suspiciously anti-Spanish. Perhaps this was some kind of American dance or Russian Ballet? Those strange curlicued flower-like fingers of Antonio, why did they not conform to the severe pattern always followed by male dancers. The authentic bailaores hardly ever raised their arms, they just held fast on to their jackets and as for using heel plates of metal and tips to their boots, that was unheard of. These Spanish dancers, if they were Spanish, for even their origin was in doubt, had stayed away far too long a time, America had corrupted and contaminated their dancing with new-fangled fancies⁶⁰⁵.

La tarde anterior a su debut se suspendieron las funciones de la tarde del Teatro Fontalba para que la pareja pudiera realizar los ensayos generales. El 27 de enero, a las 22:45 tuvo lugar la función, anunciada en el *ABC* en los siguientes términos: “Presentación en función extraordinaria de los aristócratas de la danza, Rosario y

⁶⁰⁵ *Ibid.*, 33.

Antonio”⁶⁰⁶. Para sorpresa general y desmayo de los detractores, el espectáculo fue un rotundo éxito. El 28 de enero Alfredo Manqueríe lo reflejaba en su crítica para *ABC*:

Pocas veces hemos visto aplaudir a un público con tanto calor y entusiasmo como anoche lo hicieron los espectadores del Fontalba en la presentación de esta extraordinaria pareja del baile clásico español: Rosario y Antonio.

Después de haber recorrido el mundo, y tras haber salido muy niños de España, han venido a revalidar ante el público de Madrid los legítimos triunfos alcanzados fuera de nuestra patria. Y esta reválida la han conseguido plenamente, sin reparos ni regateos. Ovaciones encendidas, gritos de entusiasmo, vítores y flores, hasta sombreros en el escenario... La música y el baile español pueden conseguir este prodigio de poner en pie a los espectadores cuando son interpretados con fidelidad y con arte y cuando sirven de pauta para la ejecución coreográfica más importante que nos ha sido dado presenciar desde hace mucho tiempo⁶⁰⁷.

Antonio fue considerado como el “primer bailarín de España” –destacando sutilmente sobre Rosario–, de él se alabó su temperamento, su técnica y su expresividad:

Antonio, que en plena juventud, ha logrado el título de “Primer bailarín de España”, ha acomodado al temperamento de su Sevilla natal la mejor escuela de danza, y ha dado a sus interpretaciones una personalidad, un brío, una vitalidad y, sobre todo, un estilo cautivador y arrebatador. Rosario es su digna compañera, y aunque por sí solo sería mérito suficiente el no desentonar con artista de tal categoría, nos demostró también [...] que su valor individual como bailarina es muy considerable [...]

⁶⁰⁶«Cartelera madrileña.Teатros», *ABC*, enero 26, 1949, 20; «Cartelera madrileña.Teатros», *ABC*, enero 27, 1949, 20.

⁶⁰⁷Alfredo Manqueríe, «Presentación de Rosario y Antonio, en Fontalba», *ABC*, enero 28, 1949, 18.

No podemos ni queremos ocultar nuestra admiración hacia el arte de este gran bailarín español, que, poseedor de una técnica y una mecánica impecables, patente en sus giros, piruetas, trenzados, cambios y mudanzas, y en la medida y agilidad de sus pasos y de sus saltos, ha logrado inyectar a esa pericia y a esa destreza realmente asombrosas, un espíritu y una elocuencia con las que nos reintegramos a la mejor época de los mejores creadores del “ballet”. Y a ello se suma la más perfecta y adecuada expresión de la pareja española que no rehuye ninguno de los buenos recursos de la pantomima coreográfica, entendida en su más puro estilo⁶⁰⁸.

Las coreografías más destacadas por Marqueríe fueron: *Leyenda* de Albéniz, *Intermedio de Goyescas*, de Granados, y *Tanguillo gaditano*, en el caso de Rosario; *Bolero* de Albéniz, *Zapateado* de Sarasate –el cual fue exigido como propina a instancias del público–, la jota *Viva Navarra* de Larregla, el *Pelele* de Granados, la farruca del *Sombrero de tres picos* de Falla, *Jarana Yucateca*, *Alegrías*, y *Zorongo Gitano*, del cual dieron tres versiones diferentes como muestra de su riqueza expresiva. También destacó la escenografía y las intervenciones musicales:

Un bello y lujoso vestuario y un cuidado exquisito de la luz y del efecto escénico colaboran en el espectáculo, donde también se hacen acreedores al elogio los excelentes concertistas de piano Rodríguez Mendoza y Pablo Miquel y el guitarrista García de la Mata, que fueron muy aplaudidos. Antonio habló al final del espectáculo para dar las gracias con conmovidas y gentiles palabras⁶⁰⁹.

El éxito no tuvo precedentes en España, y las críticas fueron excelentes. Había entusiasmo ante la nueva revelación. Quizá la crítica más elocuente fuera la del periódico *La Tarde*: “Ha explotado la bomba artística de la temporada en Madrid. Jamás se ha visto bailar de esta forma en toda la historia de la danza española”⁶¹⁰. Para entender esta afirmación hay que tener en cuenta que la pareja vino de Estados Unidos trayendo un

⁶⁰⁸Ibid.

⁶⁰⁹Ibid.

⁶¹⁰Citado en Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 105.

concepto de espectáculo que aquí todavía no se había convertido en una práctica habitual, el concierto de danza– pese a las honrosas excepciones de Magriñá, Mariemma y Pilar López–. La mayor parte de los espectáculos seguían moviéndose dentro del campo de las variedades⁶¹¹. Las palabras de Rosario son buena muestra de ello:

Verdaderamente armamos un auténtico escándalo. Hay que tener en cuenta que nos encontramos un país muy devastado aún por la guerra, que había borrado los recuerdos de la antigua danza, y en donde ésta seguía siendo un arte sin consideración; no digamos ya el flamenco, con sólo algunos espectáculos de buen cante, como los de Caracol y Lola Flores, y algún otro. Aquí nos encontramos el proyector de cinematógrafo como sistema de iluminación; nosotros nos habíamos traído nuestros focos y hasta los tablados del piso... ¡No sé cuantas veces nos hicieron repetir el Zorongo Gitano!⁶¹²

Antonio también refleja en sus memorias la magnitud del éxito que obtuvo la pareja:

El día del estreno fue toda la prensa y los curiosos. El teatro se llenó solamente en tres cuartas partes. Al día siguiente, como siempre pasa cuando hay un estreno, fue menos gente. Pero fue tal el triunfo de esa noche y las críticas tan sensacionales que corrió el boca a boca y el tercer día estaba el teatro lleno. Habíamos anunciado solamente seis recitales y dimos 54. Continuamos hasta la Semana Santa. La entrada a todos los recitales de comedia y de revista se cobraba a 15 pesetas, y como nuestro recital era especial lo pusieron a 30 pesetas. A los ocho o diez días lo subieron a 60 pesetas; se agotaban las entradas a pesar del precio, carísimo para la época. Fue un éxito arrollador, verdaderamente algo increíble⁶¹³.

Permanecieron dos meses en cartelera, algo nada común para un espectáculo de danza española. Durante este tiempo tuvieron oportunidad de presentar tres programas

⁶¹¹Véase la opinión de Mariemma al respecto en la página 63.

⁶¹²Salama Benarroch, *Rosario*, 36.

⁶¹³Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 105.

de danza diferentes. El primero duró desde el día del estreno, el 27 de enero, hasta el 20 de febrero, con un total de 19 representaciones. El segundo programa se estreno el 20 de febrero y finalizó el 14 de marzo, y el tercero fue presentado el 15 de marzo y se extendió hasta el 4 de abril. El 5 de abril se hizo una función homenaje con Juanita Reina, Tina Gascó, Fernando Granada y otros, en el que la pareja interpretó un programa mixto con una selección de obras de los tres programas anteriores. El 7 de abril concedieron una función en beneficio de la prensa, también con un programa mixto. Ante el éxito de estas funciones, se ideó un último programa que también fue mezcla de los tres primeros, el cual se mantuvo en cartel desde el 5 hasta el 10 de abril⁶¹⁴.

El 6 de marzo de 1949 John Martin se hacía eco del éxito del debut de Rosario y Antonio en España. Anunciaba además que la pareja iba a realizar tour por el país durante tres meses, tras el cual viajarían a Italia, Francia, Suiza, e Inglaterra. Al terminar esta gira europea volverían a los Estados Unidos para empezar otro tour transcontinental en octubre de 1950⁶¹⁵. Efectivamente, tras el triunfal debut español, los admirados artistas realizaron una gira por las principales capitales españolas como Barcelona –donde actuaron en el Teatro Calderón–, San Sebastián –en el Gran Kursaal–, Valencia –Festival de la Prensa en los Jardines del Real– y Sevilla –Teatro San Fernando–, ciudad donde bailaron el 15 de abril de 1949, sábado de gloria, precedidos lógicamente de una gran expectación que hizo agotar las entradas.

⁶¹⁴Información obtenida de «Cartelera madrileña.Teатros», *ABC*, enero 27– abril 10, 1949.

⁶¹⁵*New York Times*. 06/03/1949. Pág. X8



Figura 51: ABC, Sevilla, Abril 13, 1949, 17.

El diario *ABC* en su edición para Andalucía publicaba la crítica del espectáculo al día siguiente, con unas palabras que reflejan claramente la opinión general por la cual la pareja está introduciendo un nuevo estilo dentro de la danza española:

El baile de Rosario y Antonio es una manifestación genuina de arte popular andaluz, decantado, depurado, estilizado, llevado a una esfera de elegancia y exquisitez. Sin embargo, no quiere ello decir que en las creaciones refinadas de estos artistas la ausencia del ambiente andaluz en que se gestaron –precisamente bajo la dirección del maestro Realito– les haya hecho olvidar el estilo o modalidad nativa. No. Late en ellos con vigor y con pureza [...] La realidad es que su arte descansa en motivos folclóricos de puro origen andaluz, elevados a una superior categoría por gracia de una ejecución impecable y asombrosa de ritmo, de ingravidez, de sentido musical y de lo que pudiéramos llamar precisión mecánica si no alentara en ellos una pródiga riqueza expresiva y una cálida hondura de sentido humano⁶¹⁶.

Según profetizó John Martin, tras la gira por España visitaron París, donde bailaron en el Théâtre des Champs-Élysées del 13 al 28 de mayo de 1949.

⁶¹⁶Cervantes, «Rosario y Antonio», *ABC. Andalucía*, abril 17, 1949, 13.



Figura 52: Debut en París. Theatre des Champs-Elysées, 1949. Fotografía de Serge Lido.

El programa de sus actuaciones es el que se detalla a continuación:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR
<i>Triana</i>	I. Albéniz
<i>Puerta de Tierra</i>	I. Albéniz
<i>Zorongo Gitano</i>	F. García Lorca
<i>Leyenda(Asturias)</i>	I. Albéniz
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate
<i>Viva Navarra</i>	Larregla
<i>Danza del molinero</i>	M. de Falla
<i>Jarana Yucateca</i>	Popular
<i>Baile Flamenco (Tanguillo de Cádiz, Por Alegrías, Bulerías)</i>	Popular
<i>Danza nº IX</i>	E. Granados
<i>Cuatro danzas de Escuela del s. XVIII (Seguidillas manchegas, Panaderos, Bolero Robado, Tres Sevillanas Boleras)</i>	Anónimo
<i>Sortilegio de los collares (Danza nº XI)</i>	E. Granados
<i>Zapateado</i>	J. Turina
<i>Jota Aragonesa</i>	M. de Falla
<i>Canción del Café de Chinitas</i>	F. García Lorca
<i>Malagueña</i>	I. Albéniz
<i>Sacromonte</i>	J. Turina
<i>Suite del Amor Brujo (En la cueva, Canción del amor dolido, Danza del terror, Canción del fuego fatuo, Danza del fuego)</i>	M. de Falla

El representante de la pareja por aquel entonces era Tito Vascones, y continuó hasta la separación de los artistas en el año 1952. Al volver a Madrid, al Hotel Palace, firmó un contrato con una productora llamada Cine Español S.A. para hacer dos películas, *José María El Tempranillo* y *El rey de Sierra Morena*, que finalmente acabaron fusionándose en una sola, grabada en Madrid durante los meses de junio, julio y agosto de 1949.



Figura 53: Anuncio Revista *Primer Plano*. N° 504.

Le ofrecieron el papel principal, con Rosario como compañera de reparto. Antonio lo describe de la siguiente manera:

Por hacer esta película nos pagaron mucho dinero. Mejor dicho, nos lo hubiesen pagado, porque sólo nos pagaron una parte. El resto nos lo dejaron a deber y jamás lo cobramos, como hacían la mayoría de las productoras españolas de la época. El contrato era por un millón y de pesetas para la pareja por tres meses de rodaje y una dieta diaria de 2500 pesetas para cada uno. Solamente percibimos medio millón de pesetas para los dos. Fue de esas cosas que luego no había por dónde reclamar el dinero. Después se deshizo la productora y más tarde explotaron la película muy bien, porque la distribuyó un gran distribuidor en Andalucía. Tuvo un éxito enorme en todos los pueblos, y después la sacaron de estraperlo al extranjero para exhibirla.

En la película había tres o cuatro bailes muy buenos. Por esa razón la hice, no porque estuviera preparado para ser actor. Sí me hubiera gustado ser un buen actor, pero me gustaba mucho más ser un buen bailarín y seguir con mi carrera. Por eso el cine no me lo tomé nunca en serio: igual que en el baile, para ello debería haber sido un actor destacado⁶¹⁷.

El rey de Sierra Morena se conserva en los fondos de la Filmoteca Española y debido a su mal estado de conservación se deniega su visionado. Las únicas imágenes que han podido ser analizadas son las recogidas por el noticiero *NODO* en el proceso de grabación⁶¹⁸.

En el fragmento de danza que recoge el noticiario aparecen Antonio, Rosario y un pequeño cuerpo de ballet compuesto únicamente por mujeres. De las imágenes podría deducirse que están bailando en una especie de fiesta dentro de una taberna o una casa. La música parece responder a un ritmo ternario, pero no se puede saber con exactitud porque la película no ha conservado el sonido.

⁶¹⁷ Arriazu, Antonio «*El Bailarín*», 109.

⁶¹⁸ Grabación de José María El Tempranillo, Sig. 354-A. Véase la tabla adjunta en el apartado FUENTES AUDIOVISUALES, página 479.

La secuencia comienza con Rosario y Antonio realizando una serie de vueltas de pecho mientras que una serie de bailarinas, dispuestas alrededor suyo en dos círculos concéntricos, giran en direcciones opuestas con un paso muy parecido a los careos finales de la cuarta sevillana. Llama la atención la notable diferencia técnica entre la pareja protagonista y el conjunto de bailarinas que la acompañan, quienes parecen haber tenido una escasa formación, ya que su estilo es marcadamente folclórico. Buena muestra de ello son los braceos, con los codos excesivamente subidos y las manos giradas hacia fuera.

Igual que ocurrió en América, las fuentes coreográficas utilizadas por Antonio en esta ocasión pertenecían principalmente al folclore andaluz, y en este caso concreto, a las sevillanas, de donde proceden la mayor parte de los pasos que se aprecian en este fragmento. Muestra de ello es la utilización de braceos, pasadas, paseillos –como el de la segunda estrofa de la primera sevillana–, careos, etc. También incorpora algunos de los elementos que se están convirtiendo en su seña de identidad en España y el bailarín incorporó a su vocabulario por influencia de Massine: vuelta de pecho rematada con saltos, o con *cambrés* hacia atrás con brazos en quinta posición, caídas de rodillas. Como novedad Antonio fusionó pasos pertenecientes a varias disciplinas, aflamencando uno de los pasos más típicos y básicos de la jota castellana: chaflán hacia un lado y vuelta de espaldas con la rodilla en *passé en dedans* y tres pasos para desplazarse hacia el lado contrario. El folclorismo podría deberse a una ambientación sugerida por el guión o bien a un gusto coreográfico de Antonio. Sería imprescindible poder visionar la danza completa, y por supuesto la película, para poder obtener conclusiones más firmes, porque de esta forma la danza está descontextualizada.

Al acabar el rodaje Antonio y Rosario tuvieron que regresar a Nueva York para cumplir con el compromiso que habían adquirido con la Columbia Concerts y realizar su quinto y último American Concert Tour. El 12 de agosto aparecieron nuevamente en la prensa norteamericana en una noticia que no ha podido ser contrastada, su intervención en el film *Make Mine Laughs*, un show *vaudeville* que contaba con muchos buenos

momentos de comedia y una lista excepcional de artistas⁶¹⁹; y el 9 de noviembre de 1949 la pareja actuó en el Donna Hubbard Auditorium de Van Nuys, también en Los Ángeles⁶²⁰. El 7 de enero de 1950 bailaron en el vigésimo quinto aniversario del ciclo Students' Dance Recitals Series, en el escenario del Central High School of Needle Trades de Nueva York, y al día siguiente en el escenario del Y.M & Y.W.H.A., dentro del ciclo Dance Theatre Series⁶²¹.

A partir de este momento las giras internacionales de Antonio fueron gestionadas por los empresarios franceses Lumbroso, con quienes firmó un nuevo contrato. A las actuaciones de Holanda, Suiza e Italia hay que añadir otras de carácter especial, como por ejemplo, la de la boda de Rita Hayworth con el príncipe hindú Ali Khan en Vallauris (Francia), o la de la Nuit de la Légion D'Honneur, presidida por el presidente de la República de Francia en el Théâtre Municipal de Chatelet.

Las memorias de Antonio sitúan el debut en los Champs-Élysées tras la vuelta de Francia, pese a que la prensa y los programas muestran lo contrario. No obstante, son muy significativas las palabras que dijo Viruca Miró Quesada a modo de presentación en dicho Teatro, ante el público parisino:

A Javier Aznar se le ocurrió una cosa muy bonita:

- Viruca, tú que eres tan inteligente y hablas tan bien el francés, ¿por qué no presentas a Rosario y a Antonio al público, para que sepan qué pareja van a ver y qué tipo de baile, porque no es normal? [...]
- Es una generación nueva, son unos bailarines maravillosos que han creado un nuevo estilo, y esto va a ser una

⁶¹⁹Edwin Schallert, «That Big Ape, Joe Young, Really Yanks Crowds Into the Theaters», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, agosto 12, 1949, A6.

⁶²⁰Ethel Taylor, «In the valley», *Los Angeles Times (1923–Current File)*, octubre 9, 1949, C12.

⁶²¹«Display Ad 102 -- No Title», *New York Times (1923–Current file)*, octubre 9, 1949, X8; «Notes and programs», *New York Times (1923–Current file)*, octubre 9, 1949, X10; «Display Ad 102 -- No Title», *New York Times (1923–Current file)*, octubre 9, 1949, X8; «Programs on the air», *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 31, 1949, 24.

continuidad de la danza española [...] No pido que les aplaudan; aplaudirán si les gusta, los vitorearán si les entusiasma, pero solamente les pido que los miren. Mírenlos. [...] Rosario y Antonio, una vez más, triunfaron rotundamente⁶²².

Estando en París recibieron una invitación para actuar el 18 de julio de 1950 en La Granja, ante el Generalísimo Franco, en un concierto junto a Victoria de Los Ángeles y Regino Sainz de la Maza. Al finalizar, el General le dedicó las palabras que más tarde se harían famosas al ser recogidas por la prensa: “baila Usted muy bien, parece de goma”⁶²³.

La segunda temporada en el Fontalba también fue un rotundo éxito. Regino Sainz de la Maza realizó la crónica del espectáculo en *ABC* al día siguiente del estreno: “como siempre una clientela delirante de entusiasmo acudió al Fontalba para aplaudirles”⁶²⁴. En una de sus funciones a Antonio se le hizo imposición públicamente de la Cruz de Caballero de Isabel La Católica, que le concedió el gobierno a instancias del embajador de España en Washington, Francisco de Cárdenas, por la campaña de difusión de la danza española que realizó cuando vivía en los EEUU. Esta imposición vino acompañada de una multitudinaria cena-homenaje en el Hotel Palace y de una entrevista privada con el Ministro Martín Artajo en el palacio de Viana, quien le entregó la cruz personalmente. Dentro de esta gira Española visitaron Barcelona, Sevilla, Cádiz, Jerez, Santander y Palma de Mallorca.

También resulta de especial interés su presentación en Gran Bretaña, en el Festival de Edimburgo, donde únicamente eran invitadas estrellas y compañías consagradas del mundo del ballet. En esta edición del Festival, se programó al Ballet Theatre durante la primera semana, al Ballet Russe de Monte Carlo durante la segunda, y a Rosario y Antonio durante la tercera semana. Esto es una prueba de la relevancia

⁶²² Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 112-113.

⁶²³ *Ibid.*, 113.

⁶²⁴ Regino Sainz de la Maza, «Rosario y Antonio se presentaron ayer en el Fontalba con un nuevo programa de danzas españolas», *ABC*, 1950, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-08/25.

artística de la pareja a nivel internacional, ya que compartieron cartel posiblemente con las mejores compañías del momento. No obstante, sus espectáculos no eran comparables, ya que los artistas españoles se presentaban en solitario, junto a un cantaor, tres guitarristas –Juan García de la Mata, Mario Escudero y Alberto Vélez– y dos pianos de cola –tocados por Alfredo Rodríguez Mendoza y Pablo Miquel–. Esta prestigiosa invitación al Festival de Edimburgo no fue casual, ya que un mes antes, el 15 de agosto de 1950, estuvieron bailando en el Festival de Venecia también junto al Ballet Theatre, la compañía de Martha Graham y el Ballet Russe de Monte Carlo⁶²⁵. Ocho meses antes de la actuación en Edimburgo la prensa comenzó a anunciarlos como “the greatest living Spanish dancers”, haciendo referencias a sus triunfos en París y a los elogios de la prensa francesa: “blending the classical with the Andalusian”, “Their vitality and perfection of their technique”, “vociferously appreciative”, etc⁶²⁶. Tras la actuación, la crítica escocesa destacó las coreografías *Triana*, *Leyenda*, *Zapateado*, *Huayno*, *Jota Navarra*, *Goyescas*, *Lagarteros* y *Baile flamenco*. Y su forma de estilizar fue alabada de la siguiente manera:

Here was something far removed from the conventional ballet but triumphing in its own genre [...] Antonio took the floor with masterpiece of technical skills in *Zapateado* [...] winning his first encore, which he elected to give without music, thereby emphasising his remarkable power of expressing what he wants purely by means of rhythmic footbeats. Antonio is his own choreographer, putting his own stylization on traditional dance patterns⁶²⁷.

⁶²⁵ «Festival Notes», *The Scotsman*, agosto 15, 1950, 4.

⁶²⁶ Our London Staff, «The Edinburgh Festival», *The Manchester Guardian*, enero 13, 1950, 5; «Ballet things to come», *The Scotsman*, marzo 2, 1950, 9; «Festival programme», *The Scotsman*, marzo 16, 1950, 6; Claudia Cassidy, «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, marzo 26, 1950, G2; «A Scotsman's Log», *The Scotsman*, abril 8, 1950, 6; Claudia Cassidy, «Europe Offers Long List of Music and Stage Features», *Chicago Daily Tribune*, abril 23, 1950, H1; «Festival events», *The Scotsman*, julio 6, 1950, 6; Claudia Cassidy, «On the Aisle», *Chicago Daily Tribune*, julio 25, 1950, 17; «A feast of ballet», *The Scotsman*, agosto 18, 1950, 6.

⁶²⁷ Our music critic, «Verdi's Requiem», *The Scotsman*, septiembre 5, 1950, 6.

Mucho más explícita fue la crítica del prestigioso escritor Richard Buckle⁶²⁸, quien aseguraba además que Antonio era uno de los dos o tres mejores bailarines del mundo:

They surpass their legend. We have never seen Spanish dancing of this excellence in recent years, and experts from the Peninsula endorse our opinion that these young Sevillians are the best of their kind. Antonio is certainly one of the two or three most wonderful dancers in the world.

Those of us who were excited by the passionate Gypsy, Carmen Amaya, can find in Rosario and Antonio all her fury and abandon together with an aristocratic control which makes it possible to apply the word "classical" to this form of dancing. Gypsy dances tend to be improvisations –and, of course, these two dancers can hold their own in Flamenco with the fieriest Gypsies but when Rosario and Antonio dance the Triana of Albéniz every movement of the head every angle of the body is given an exact and definite value everything is calculated, nothing left to chance [...] Indeed, Spanish dancing, with classical ballet and some forms of Indian dance, is one of the most highly perfected languages of the human body⁶²⁹.

Elsa Brunelleschi, la mayor especialista en danza española de Gran Bretaña⁶³⁰, también quiso dejar por escrito su opinión al respecto en la revista *Ballet*, coincidiendo en gran medida con lo que se acaba de exponer en estas líneas. No obstante, profundizó un poco más dejando ya patentes algunas de las circunstancias que llegarán a provocar serias diferencias en la pareja en cuanto a la concepción del espectáculo se refiere. En primer lugar, Brunelleschi apunta la necesidad de salir del formato del recital, de contar con una orquesta y un cuerpo de ballet, para evitar caer en el exhibicionismo que a veces desprenden este tipo de conciertos. En segundo lugar, que la utilización de canto entre las danzas es una práctica española totalmente caduca. En tercer lugar, que Antonio era el artista más sobresaliente de la pareja:

⁶²⁸ Durante años crítico del periódico *The Observer* y director de la revista especializada *Ballet*.

⁶²⁹ Richard Buckle, «Ballet», *The Observer* (1901–2003), septiembre 10, 1950, 6.

⁶³⁰ Para recordar los hechos más relevantes de su biografía véase la cita número 15 en la página 13.

When one writes about Rosario and Antonio, one cannot prevent the personality of Antonio, the male partner, from standing out inevitably, and it is only the rules of courtesy which prevent one from reversing the order of names in their partnership. Rosario, excellent dancer though she is, has to play a secondary *rôle* to such a partner; the brightest of lights must be dimmed by such brilliance; and Rosario's star pales by comparison [...] Antonio knows no limitations at all. He is complete Spanish dancer, and both technically and in characterization is a specialist of a dozen various styles [...] All this, however, is mere virtuosity and technical prowess: the secret of his genius is the complete surrender he makes of his person to dancing. Antonio dances with all his heart, with an urgency and a consciousness, as if he wanted to instil into the remotest depths of our being the secret essence of his art .

[...] The interpolation of singing and the mimed interludes which are almost completely detached from the dancing context, are two very old Spanish conventions.

[...] Go and see Rosario and Antonio for yourselves and see whether you do not agree that Antonio is the greatest dancer of our time⁶³¹.

Durante su estancia en Edimburgo, Antonio y Rosario bailaron en una recepción privada de los Condes de Barcelona, que se encontraban en Escocia de cacería. Las únicas declaraciones de signo político de Antonio fueron realizadas en torno a la figura de los Condes:

Para mí siempre fueron los Reyes. Yo los trataba de Majestad, porque ellos salieron de España con el Rey Alfonso XIII y para mí eran la continuidad de la Monarquía⁶³².

Las impresiones del Festival de Edimburgo quedaron refrendadas cuando la pareja se presentó por primera vez ante el público londinense en agosto-septiembre de 1951, en el Cambridge Theatre. Las alabanzas vuelven a sonar en la misma dirección,

⁶³¹ Citado en Elsa Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing* (London: Adam & Charles Black, 1958), 45-50.

⁶³² Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 114.

pero en esta ocasión Brunelleschi se detiene a explicar los puntos del espectáculo que necesitarían una revisión: el primero de ellos es que hay demasiado canto “There is too much singing; for a dancer Rosario breaks out into song far too often. This old-fashioned custom could be discontinued with great advantage to the show”; en segundo lugar, especifica la gran facilidad de giro que posee Antonio –tanto en piruetas hacia dentro, hacia fuera, *déboulés*, *renversés*, así como en todo tipo de vueltas de origen español–, lo cual ha provocado que en algunas danzas utilice este recurso en exceso; en tercer lugar, quitaría del programa algunas coreografías como *Fandango del Candil*, *Jota aragonesa* y *Jota Navarra*, *Orgía* y *Sortilegio de los collares*; por último, en cuarto lugar, considera necesario una compañía que asista a Rosario y Antonio, por dos razones, para apoyar a los bailarines con unos cuantos números que les permita descansar más, y para alejarse un poco más del antiguo formato del recital⁶³³.



Figura 54: Rosario y Antonio. Portada de la revista *Dance and Dancers*, Mayo de 1950.

⁶³³ Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 53–66.

Nuevamente en París bailaron en diversos teatros como el Champs Élysées, el Palais de Chaillot y el Sara Bernhardt, para pasar a una gira internacional por Bruselas, Londres, Amsterdam, Roma, Bonn, Copenhague, Atenas, Dublín, Estocolmo, Helsinki y Suiza.

Niebla y sol

A su vuelta a España les propusieron bailar en la película *Niebla y sol* de José María Forqué, producida por Debra Films. Fueron los artistas principales, compartiendo cartel con Carlos Muñoz, Asunción Sancho, José María Mompín, María Dolores Pradera, Roberto Font, Francisco Melgares, Consuelo de Nieva, Aníbal Vela, Xan das Bolas, Modesto Cid, Mara Jerez y Julio Sanjuán. La película se estrenó en España el 13 de diciembre de 1951, y llegó a representar a España en el Festival de Venecia. A parte de unos diálogos de Antonio, realizaron dos intervenciones bailadas, la primera con un número flamenco por seguiriyas, y la segunda con el ballet *El hombre y la estrella*, compuesto para la ocasión por Jesús García Leoz.

Del primer número hay que destacar su inicio, en el que realizan un diálogo rítmico basado en los acentos de la seguiriya, ella con las castañuelas y él con los pitos y el zapateado. Es un baile profundamente rítmico donde la melodía prácticamente no importa, ya que la coreografía de Antonio parafrasea y juega con los ritmos característicos del palo. Prácticamente no realizan pasos de baile, a excepción de careos y pasadas, son casi todo marcajes combinados de numerosas formas posibles, aplicándole distintos braceos y alguna vuelta de pecho. Posiblemente este sea uno de los pocos bailes en los que Antonio no tira el sombrero cordobés, baila con él durante toda la obra; si se lo quita es para sujetarlo con una mano mientras que con la otra toca los pitos o la mueve girando la muñeca y desplegando los dedos de la forma que tanto horrorizó a Escudero. Es una obra muy flamenca, y aunque hay pequeñas evidencias de la existencia de una técnica clásica de base, ésta permanece latente todavía.

En lo que respecta a *El hombre y la estrella*, el ballet narra la admiración de un hombre por una estrella y la desesperación por no poderla alcanzar. A partir de esta película de Antonio se irán dejando ver cada vez con mayor protagonismo las influencias de los musicales de Broadway y de Hollywood. Contiene dos disciplinas, por un lado la danza española estilizada, y por otro un híbrido entre danza contemporánea y escuela bolera que contiene pasos de ambas pero que no se podría clasificar por completo dentro de ninguna de ellas. Da la sensación de que Antonio quiso hacer una coreografía moderna del estilo de las de Léonide Massine y para ello, los recursos que mejor controlaba eran los de la escuela bolera –de todos los estilos españoles es el más cercano al ballet clásico–. Antonio introdujo: *entrechat quatre*, *cambiamientos altos y bajos*, y *tour en l'air* con los braceos característicos de la danza clásica.



Figura 55: Antonio en el ballet *El hombre y la estrella*, de la película *Niebla y Sol*, 1951.

La coreografía comienza con un género híbrido. En ella se introducen numerosos pasos de batería de la escuela bolera –en este sentido es virtuosista– aunque se ve que todavía no domina la técnica clásica porque el en dehors está muy cerrado, y sus pies, aunque los estira correctamente, no tienen casi empeine. Por otra parte, estos pasos son interpretados con unos braceos que no pertenecen a la danza española: el braceo español baja desde la quinta a la primera posición sin detenerse nunca en la segunda –ésta no existe en la escuela bolera tal y como afirma Pericet–, y sin embargo, en esta danza realiza movimientos que utilizan esta posición con asiduidad. Además algunos saltos y movimientos escénicos recuerdan al musical americano cuya influencia explícita se explicará más adelante.

En esta primera parte, las chicas que interpretan el papel de flores realizan los escorzos típicos de la danza bolera en un estilo más tradicional, rematando muchas figuraciones con vueltas de pecho. Tras la transformación de dos de estas flores en castañuelas comienza un baile de estilo más flamenco, mezclado todo ello con mucha estilización donde el zapateado y los giros vuelven a ser protagonistas.

Con este tipo de coreografías Antonio y Rosario comienzan a ampliar los recursos del lenguaje coreográfico de la danza española estilizada. Su aportación es muy amplia en cuanto a saltos y vueltas se refiere. Introduce saltos de invención propia, como el de los *attitudes* comentado anteriormente, y también incorpora algunos de la técnica clásica como el *tour en l'air* o los *grand jetés*, muy utilizados en diagonales. Respecto a las vueltas, introduce los *deboulés* del ballet clásico con algunos cambios, con un braceo similar al de las vueltas de avión que explicaré posteriormente, pero mostrándose respetuoso con la tradición flamenca masculina sin llegar a subir los brazos hasta la quinta, dejándolos por delante de la frente. Lo mismo ocurre con los *soutenies* y los *soutenies* de pecho.

Últimas actuaciones de la pareja artística

Pasado el invierno de 1951 la pareja continuó su gira por Europa, incluyendo actuaciones en Lisboa, Tel-Aviv y en El Cairo donde fueron contratados para bailar en la boda del Rey Faruk y, aprovechando el desplazamiento, debutaron en el Théâtre Royal de L'Opera.

En 1952 los empresarios Lumbroso contrataron un nuevo tour por Europa en el que visitarían nuevamente Francia, Holanda, Inglaterra, suiza e Italia, así como Madrid –Teatro Español, Gala del Círculo de Bellas Artes– y Granada, donde inauguraron el I Festival Internacional de Música y Danza en la plaza delos Aljibes, frente al palacio de Carlos V. Antonio Fernández Cid publicó sus impresiones de esta actuación:

Rosario y Antonio bailaron estas noches granadinas como nunca, mejor que siempre, con un arranque bravo y una precisión musical, con una mezcla de raza y técnica, de energía y disciplina, que raramente se da unida [...] De Antonio se aplauden sus vueltas inverosímiles, sus enormes saltos, sus giros escalofriantes, pero más la expresión, la entrega, la fibra íntima. Rosario es como un contrapunto de ternura y poesía, de levedad y fineza [...] Ella brinda la réplica felicísima, capta con inteligencia lo que hay de creación espontánea en el compañero; se coloca siempre en el punto adecuado; ni muy estridente, por divismo, ni muy gris, por timidez, y actúa como una magnífica bailarina [...] Si la separación se produce, perderán los dos, también, y eso es lo más triste, la causa de la danza española, que les cuenta entre sus más calificados valedores⁶³⁴.

Los rumores sobre la posible separación de Antonio y Rosario comenzaron a resonar entre sus allegados y saltaron a la prensa. Sus diferencias a nivel personal y artístico eran evidentes desde su vuelta de los Estados Unidos. Cada uno alegó un detonante diferente para justificar la separación, pero el hecho es que sus caminos habían comenzado a separarse unos años atrás y ya se hacían irreconciliables. Según expone Salama Benarroch en las memorias de Rosario:

⁶³⁴Antonio Fernández Cid, *Arriba*, junio 21, 1952. Citado en Salama Benarroch, *Rosario*, 86.

La falta de armonía venía de antiguo y está llegando ahora a su límite, tanto en un sentido personal como artístico. Ello era el resultado lógico y explosivo de la combinación de dos códigos vitales, éticos, y de concepción estética demasiado diferentes en muchos sentidos, en misteriosa paradoja con su contundente acompasamiento escénico. Y es así que, ante el pavor y la incredulidad del público y la crítica, ofrecen en el último tramo de sus actuaciones europeas y españolas, el espectáculo tragicómico, añadido, de bofetadas en el escenario con sus consiguientes bajadas de telón, escoltas policiales hasta los camerinos, desertiones de uno y apelaciones por incumplimiento de contrato de la otra, declaraciones públicas con mutuos reproches, etc. Finalmente ofrecieron su última representación conjunta el 21 de diciembre de 1952, en el Teatro Calderón de Barcelona⁶³⁵.

Por su parte, Antonio es bastante más explícito en sus memorias. Sus proyectos no eran compatibles y su carácter comenzaba a no serlo tampoco:

Desde que empezamos a actuar, desde el principio, ya se notaba la diferencia artística y personal, las atenciones de la gente, las cosas personales de los amigos de ella que sentían admiración por mí... Y empieza un desbarajuste. Yo también estaba cansado de nuestra actuación: dos personas solas. Yo tenía más ambiciones artísticas; quería ver una gran creación sobre el escenario y soñaba con tener un gran ballet, cosa que le propuse a ella y rehusó. Ella prefería una pareja de baile⁶³⁶.

Antonio narra abiertamente su visión de los hechos desde que saltó la primera chispa en Valencia:

Recuerdo que la cosa empezó en el teatro Principal de Valencia y explotó más tarde en París. En Valencia estábamos ensayando uno de nuestros bailes, la *Jota* de Falla, una jota muy bonita. Rosario que tiene una voz honda [...] se había empeñado en cantarla jota. Yo me oponía. Esa jota la cantaba Victoria de los Ángeles, que era soprano con gran

⁶³⁵Salama Benarroch, *Rosario*, 41.

⁶³⁶Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 127.

escuela. Rosario empezaba en un tono y seguía en otro. Le dije que no podía ser.

—Mira, Rosario, ésta es una jota muy conocida y no se puede cantar así.

—¡Ah, yo la canto como quiero!

—Bueno, pues yo digo que no. Canta otra jota, otra canción popular, pero una jota archiconocida y hecha por Falla no puede ser.

Empezamos a discutir de tal forma, porque ya llevábamos muchas cosas dentro, que en un momento de nervios cogí una silla del escenario y se la tiré a la cabeza. Ella me insultó, yo la insulté. Nos llamamos de todo debido al exceso de confianza por haber estado juntos desde niños⁶³⁷.

A pesar del incidente Rosario y Antonio siguieron trabajando y cumpliendo con los contratos que tenían acordados durante dos o tres meses más. El día del estreno del nuevo espectáculo en el teatro Champs-Élysées volvió a explotar la tensión acumulada:

Ella tenía un novio, Juan García de la Mata, con el que estuvo mucho tiempo [...] El teatro Champs Elysées estaba abarrotado. Había mucha gente conocida. Uno de los números era *Cuatro canciones del siglo XVIII*, de García Lorca. Eran *Los cuatro muleros*, *El zorongo gitano*, unos fandangos y tres sevillanas. En los fandangos de Huelva teníamos tres guitarras. Estábamos muy bien colocados sobre la escena, con focos especiales. La coreografía hecha así para que cada uno bailara con una guitarra, y a mí me tocó bailar con la guitarra de Juan García de la Mata. Justo cuando me tocó bailar a mí, él no la tocó y me quedé sin música. Entonces me fui para atrás andando y le metí una patada en la espinilla con el tacón de la bota, como una coz, enfrente del público. Él se aguantó, a pesar de que una patada en la espinilla duele muchísimo.

⁶³⁷Ibid.

Rosario se puso furiosa. Había una tensión enorme en el escenario. Termina su baile, cae el telón y empieza a pegarme con los palillos en la cabeza. Yo le pegué a ella. Nos pusimos a discutir. Ella me pegaba a mí, el guitarrista se metió por medio, yo me pegué con el guitarrista, la guitarra voló... En medio de la pelea, alzan el telón. El público vio que Rosario me estaba pegando y yo, como tenía a la gente delante, puse cara de pena y me hice la víctima. El público se volcó conmigo con una ovación enorme. Se suspendió la función durante media hora. Vinieron el empresario, el mánager..., se produjo un revuelo en el teatro. Se reanudó la función, se alzó el telón y seguimos bailando sin hablarnos. Cuando aparecí yo bailando el *Zapateado* de Sarasate, el teatro se puso en pie aplaudiendo. Cuando Rosario salió bailando *Asturias* de Albéniz la gente empezó a abuchearla por lo que había presenciado⁶³⁸.

Al día siguiente la prensa relató la batalla campal, sacando en portada a los dos bailarines. Tuvieron que poner dos policías franceses en el teatro para evitar las peleas entre ellos y asegurar que podrían terminar la temporada en Francia. El problema es que después quedaban Suiza e Italia y Antonio no quería volver a pisar un escenario junto a Rosario. De modo que, de acuerdo con el guitarrista Vélez, el pianista Ángel Currás y el representante Tito Vascones, se marchó hacia España, donde tenía pensado montar una nueva compañía. No se presentó a sus compromisos en Suiza –Ginebra, Lausanne, Montreux, Lugano–, donde Rosario fue levantando actas notariales que probaran su desertión. Lumbroso, desesperado, consiguió que el embajador de España en París, José de Rojas, convenciera a Antonio para finalizar el tour por Italia, eso sí, habrían de respetarse las condiciones del bailarín:

Consiguió de mí que me incorporara en Roma, en el teatro Quattro Fontane, haciendo el espectáculo los dos por separado, pero que al menos hiciésemos un baile juntos en cada parte del programa. El programa se dividía en dos partes. Así accedí: exigí bailar la primera parte y Rosario que hiciera la segunda. La primera parte se cerraba con la jota *Viva Navarra*, donde ella aparecía por primera vez conmigo. La segunda parte se cerraba con unos fandangos por verdiales y

⁶³⁸Ibid., 127-129.

fandangos de Huelva que yo bailaba con ella. Yo exigí la primera parte y verdaderamente me porté mal en esos momentos, porque sabía que tenía más atracción que ella en el público. Y si yo hacía la primera parte, los aplausos eran mucho más fuertes que en la segunda parte, que la hacía ella [...] El teatro estaba lleno, y el público veía toda la primera parte hasta la jota. En la segunda parte se quedaban en el hall, tomando copas, hasta el final de la segunda parte, cuando iba a aparecer yo con ella bailando los fandangos⁶³⁹.

El anuncio de la separación creó un impacto espectacular alimentando la primera página de muchos periódicos nacionales e internacionales, los cuales lamentaban la disolución de la pareja:

Se nos hace un poco difícil admitir una separación de dos artistas tan unidos durante tantos años por el mismo trabajo y los mismos triunfos [...] Lo que haya de personal o íntimo entre uno y otro artista pertenece por entero y exclusivamente a ellos. Lo que no se puede es manifestar encanto por esta separación, que, en definitiva, les perjudica a los dos y al ballet que ambos han sostenido durante tantos años⁶⁴⁰.

Algunos especialistas que siguieron de cerca la carrera de Antonio también dejaron su opinión al respecto por escrito, como es el caso de Elsa Brunelleschi, quien opinaba que la brecha comenzó a abrirse desde que Rosario y Antonio volvieron de su último tour por los Estados Unidos. La escritora afirmó que el propio público fue el primero en diferenciar y hacer notar los méritos de la pareja: las mayores ovaciones eran para Antonio, realmente iban a verlo a él. Incluso la alta sociedad española lo acogió y lo convirtió en el centro de atención de sus numerosas fiestas. Por otra parte, Brunelleschi advierte que según fueron creciendo y madurando Los Chavalillos, sus diferentes personalidades se fueron poniendo de manifiesto. Rosario tenía un hijo por el que debía

⁶³⁹Ibid., 131-132.

⁶⁴⁰León Azerrat, «Rosario y Antonio no bailarían más juntos», *Crítica*, 1952, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-13.

preocuparse, a quien debía educar, mientras que Antonio sólo necesitaba pensar en su arte y en su espectáculo⁶⁴¹.

Precisamente una de las cosas que reclamaba Antonio era un cambio en los programas que reconociera públicamente la labor de dirección artística que ya estaba desempeñando en los espectáculos. Pese a que en los programas siempre aparecía que las coreografías eran el resultado de un trabajo conjunto y estaban firmadas por Rosario y Antonio, el bailarín reclamaba ahora la autoría de buena parte de ellas. Antonio se quejaba de que buena parte del peso del espectáculo recaía sobre sus hombros: “Trajeron los focos que pedimos de París y yo, como siempre, dediqué bastantes horas para iluminar nuestro recital. Siempre me he encargado de la coreografía, la luminotecnia y la dirección de nuestros recitales [...] Como he dicho antes, yo lo dirigía todo”⁶⁴². A ello hay que añadirle que, según cuenta Brunelleschi, era Antonio el encargado de organizar los programas y los tours, y de llevar el control sobre las cuestiones económicas. En definitiva, lo que pedía Antonio era que Rosario reconociera públicamente que estaba llevando a cabo la dirección artística, que se reflejara en los programas y en el dinero que percibía, el cual consideraba que ya no debía repartirse al cincuenta por ciento⁶⁴³.

Como era de esperar, Rosario se negó categóricamente a aceptar esas condiciones y el clima de trabajo detrás de la escena se hizo insoportable. Conociendo el carácter de los dos artistas, estas reivindicaciones de Antonio pueden interpretarse fácilmente como una invitación a la ruptura, dando salida a una situación que ya no tenía interés para él. Rosario era un lastre que le impedía llevar a cabo su proyecto ideal: la formación de una gran compañía de danza española. En palabras del propio Salama Benarroch:

⁶⁴¹ Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 67–68.

⁶⁴² Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 124, 126.

⁶⁴³ Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 68.

La disensión artística más importante con su antiguo compañero de baile, había consistido en que Rosario no se sentía atraída por las grandes y espectaculares coreografías de ballet internacional, por entonces todo un modelo y aspiración estelar estelares en nuestro país: “El baile español es de temperamento y de libre interpretación individual, como el arte de torear, y no tiene nada que ver con el ballet clásico europeo, cuya estructura y naturaleza tienen el resultado de una danza impersonal y uniforme.

[...] [Rosario] Se siente contraria a la estructura y naturaleza del gran ballet europeo como referente para la danza clásica española: “Todo nuestro baile se caracteriza por ser algo íntimo, interpretación personal, con una singularidad del artista que puede plasmarse adecuadamente en recitales de una, dos o tres personas, pero no en elencos homogéneos de decenas de bailarines de escuela, maquinaria que prefiero vérsela al Ballet Ruso de Monte Carlo⁶⁴⁴.

Otro factor que acentuó la creciente animadversión entre la pareja fue el hecho de que Antonio despidiera a Juan García de la Mata, pareja sentimental de Rosario, tras el incidente de los Champs-Élysées. El guitarrista lo demandó por despido improcedente y Rosario por incumplimiento de contrato al no presentarse a los compromisos que tenían acordados en Suiza, y sólo en este último caso se vio obligado a pagar una cuantiosa indemnización. Según Brunelleschi, hay un último aspecto a tener en cuenta que quizá desde el punto de vista artístico no sea relevante, pero que sí lo fue, y mucho, desde el punto de vista personal. Rosario nunca aceptó que le concedieran la Cruz de Isabel la Católica únicamente a Antonio. El mérito había sido de los dos y no pudo comprender por qué a ella la excluyeron. En aquel momento pensó que las causas eran que Antonio era hombre, y viendo la lista de condecorados de los años 1949, 1950 y 1951, hay que concederle total credibilidad a sus palabras, ya que sólo existen dos excepciones: Pilar Primo de Rivera y Carmen Polo. En cualquier caso, le hicieron imposición del galardón en el Teatro Fontalba, en el trascurso de una de sus funciones, Antonio hacía ostentación pública de él, lo incluyó en sus tarjetas de visita, y Rosario sintió que el tradicional

⁶⁴⁴Salama Benarroch, *Rosario*, 80.

equilibrio entre la pareja se rompió, y Antonio pasó a distinguirse como “unquestionable superior member of the team”. En opinión de Brunelleschi, el fuego de la discordia fue avivado por las amistades que Rosario tenía en Madrid⁶⁴⁵.

La separación de Rosario y Antonio fue valorada en ese momento como una trágica pérdida para la danza española. El hecho de que la pareja de mayor compenetración, calidad técnica, éxito y proyección internacional fuera a separarse entristeció tanto a público como a críticos. Sin embargo, visto con perspectiva histórica, sin esta separación la danza española estilizada no hubiera podido desarrollarse hasta las cotas que conocemos hoy en día, siguiendo el mismo camino que indicaron sabiamente especialistas e intelectuales de la talla de John Martin, Walter Terry o Elsa Brunelleschi.

5.3 Vicente Escudero y la ortodoxia española

La presencia de Rosario y Antonio en España, tras su gran triunfo en los Estados Unidos despertó recelos en España, incluso antes de su debut. Este debate se podría insertar perfectamente dentro del discurso endogámico y anti-americano que regía la política y la sociedad del momento –como se ha expuesto con anterioridad–, por lo que no es de extrañar que surgieran rápidamente voces discordantes intentando desacreditar a la pareja, se temía que hubieran sido contaminados por el espíritu americano.

Desde que el diario *La tarde* publicara su crónica del debut asegurando que jamás se había visto bailar de esa forma en toda la historia de la danza española, el famoso bailar Vicente Escudero abanderó una campaña en contra del nuevo estilo de danza que se acababa de presentar, y más concretamente, contra Antonio.

Vicente Escudero se acercó al mundo del flamenco profesional a través de los cafés cantantes, bailando en el Café de la Marina en Madrid, en el Café Brillante de

⁶⁴⁵Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 68–71.

Santander, y en el de Las Columnas de Bilbao, donde conoció al famoso bailar Antonio de Bilbao del que fue discípulo. Posteriormente se paseó por escenarios de variedades españoles y europeos, fundamentalmente parisinos. Fue un hombre autodidacta que, pese a su escasa preparación cultural, intentó acercarse a las vanguardias artísticas del momento, llegando a proponer una forma de integración de la danza flamenca con el cubismo a través de la búsqueda de líneas geométricas –fundamentalmente con los brazos–.



Figura 56: Vicente Escudero.
Fotografía de Edward Weston.

Una vez acabada la I Guerra Mundial volvió a París, donde ganó el premio del Concurso Internacional de Danza en 1920. Bailó en el Teatro Olimpia, en Teatro Fortuny y en la Sala Pleyel de París, en todas ellas utilizando músicas de Falla, Albéniz, Granados y Turina, en un primer acercamiento a lo que podría llegar a ser la estilización. La

oportunidad le vino de manos de Antonia Mercé, quien le ofreció el papel de Carmelo en el *Amor Brujo*, estrenado el 25 de mayo de 1925 en el Teatro Trianon-Lyrique de París. La crítica lo recibió gratamente, sin duda alguna esta obra sería la más importante de su carrera, la que lo lanzaría a los escenarios profesionales europeos, llegando a compartir escenario con la mismísima Paulova. A partir de estos años su gran preocupación fue el flamenco. Fue en la Sala Pleyel donde presentó algunas de sus innovaciones más interesantes en torno al flamenco “cubista”, como por ejemplo cuando bailó acompañado únicamente por el ritmo de dos dinamos. Poco a poco fue definiendo su estilo y el de sus espectáculos: bailaba únicamente flamenco y siempre acompañado por una sola guitarra. Entre sus aportaciones más importantes destaca la interpretación de la primera seguriya bailada de la historia teatral del flamenco, así como el levantamiento de brazos por encima de la cabeza en los braceos masculinos.

Su primera gira por España tuvo lugar hacia 1930, donde presentó su espectáculo *Bailes Flamencos de Vanguardia*. Tras una exitosa gira por los EEUU y por Europa se instaló nuevamente en España huyendo de la II Guerra Mundial. Creó una compañía, Bailes Escudero, pero no tuvo muy buena acogida por lo que fue reduciendo paulatinamente su actividad teatral. En el año 1947 publicó sus memorias, a las que dio el título de *Mi baile*⁶⁴⁶. En 1954 volvió a París, donde sorprendió su baile austero y viril. Finalmente se retiró en 1961.

Mientras se mantuvo en activo Escudero criticó algunas concepciones de la danza que diferían de la suya. La primera en sufrir dichas críticas fue Encarnación López, La Argentinita, cuando presentó su compañía en el Teatro Español de Madrid, en el año 1933. Sebastián Gasch, fiel amigo de Escudero y crítico del semanario *El Mirador*, recogió sus impresiones: “Fue acogida con unos elogios superlativos del grotesco más puro [...] Ante esta ignorancia maciza de la intelectualidad madrileña, Escudero se enfadó de lo lindo. Se hizo hacer una entrevista en la que ataca con violencia animal a la Argentinita y a su gente”. Esta postura probablemente estuviera originada por envidia y celos, ya que

⁶⁴⁶Vicente Escudero, *Mi baile* (Barcelona: Montaner y Simón, 1947).

él nunca llegó a triunfar en Madrid como le hubiera gustado. Según Cavia Naya: “Escudero se quejó el verano siguiente a su debut del poco reconocimiento que había tenido por parte de los críticos madrileños. Sentía que no lo habían entendido, que España no le había comprendido, a excepción de Barcelona que era un refugio minoritario para su talento”. Gasch también recogió las palabras de Escudero: “Estas cosas que yo hago por el mundo [...] no las saben en España, ni se ocupan. En cambio, cuando se trata de cualquier furcia, se alborotan todos los periódicos. Da asco”⁶⁴⁷.

Casi veinte años después de este suceso, en el año 1951, mientras Antonio y Rosario grababan la película *Niebla y Sol*, Vicente Escudero volvió a la carga atacando abiertamente a Antonio a través de la revista *Triunfo*, y retándolo públicamente a un duelo de danza. Las críticas se basaban principalmente en las innovaciones que Antonio introdujo en la danza española a nivel coreográfico y a nivel escénico, llegó a afirmar que su éxito se debía al uso de las herramientas que llevaba en las botas –al parecer chapas de aluminio y micrófonos– y a la utilización de escenarios postizos. Antonio aceptó este mano a mano pero impuso tres condiciones:

Primera, cedo el gusto de la programación a Vicente Escudero, aunque los bailes serán iguales para uno que para el otro, contando con nuestras respectivas parejas. Yo, con Rosario, y él, con la que quiera. Segunda, que consista en una sola función y que los ingresos íntegros sean destinados a una obra benéfica de España, corriendo por nuestra cuenta todos los gastos de personal que necesitemos para las ejecuciones de nuestros bailes. Y tercera, que la fecha a fijar sea de acuerdo con el día libre de que dispongamos según los compromisos adquiridos de antemano, y teniendo en cuenta esto para la ciudad en que se celebre la función⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷Citado en Victoria Cavia Naya, «Vicente Escudero: baile y vanguardia», en *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*, ed. Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003), 123-173.

⁶⁴⁸Valentín García, «Antonio acepta el desafío de Vicente Escudero», *Primer Plano*, 1951, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-08/041-042.

Con estas declaraciones de Antonio se diluyó temporalmente el problema, ya que Escudero no respondió al ofrecimiento. Las razones que impulsaron a Escudero a adoptar esta actitud no están del todo claras. Antonio afirmó en sus memorias que las razones principales que motivaron esta conducta fueron la envidia y la búsqueda de notoriedad. Lo que sí es cierto es que Escudero con sus críticas pasó a ser el abanderado de la facción más ortodoxa de la interpretación flamenca, a la que no gustaba el tipo de renovación estilística que promulgaba Antonio. Según cuenta el propio Escudero, tras una conferencia sobre el baile flamenco que dio en Barcelona, en el club literario El Trascacho, sus amigos le aconsejaron que escribiera aquello que acababa de pronunciar y que lo publicara. El 9 de diciembre de 1951, tuvo lugar la primera lectura pública de su *Decálogo del arte flamenco*, trabajo que rápidamente difundió por la prensa y en un cortometraje filmado unos años después. El decálogo era una crítica directa al baile de Antonio y aunque el título parezca ceñirse únicamente a este género, alude también a las innovaciones en el campo de la danza española estilizada. Los diez postulados fueron los siguientes⁶⁴⁹:

1. “Bailar en hombre”. Escudero aclaraba: “un hombre debe bailar siempre como un hombre. En macho. Hay que bailar bien pero sin afecciones, sin feminismos [...] Hay que bailar fuerte y seco, con personalidad de varón”. Antonio, acostumbrado a la libertad escénica americana, rompió con los roles tradicionales que en España se reservaban para el hombre o para la mujer.
2. “Sobriedad. Este punto abarca la sobriedad de movimientos y de gesto. En el gesto no sólo se incluye la cara, el gesto está en los pies, en las piernas y en las manos. Si se pierde la sobriedad hay peligro de bailar como una mujer”. En muchas ocasiones Antonio era cualquier cosa menos sobrio porque daba rienda suelta a su expresión y a sus movimientos, los cuales ejecutaba con toda la libertad y el frenesí que su danza le exigía, olvidándose de si el hombre debería mover las caderas, las manos o si estaría mal visto.
3. “Girar la muñeca de dentro a fuera con los dedos juntos. Si se abren anárquicamente los dedos se baila como la mujer”. Antonio giraba a su antojo la muñeca con el movimiento progresivo de los dedos, igual que hacen las mujeres.

⁶⁴⁹José María López Aparicio, «El decálogo del buen baile flamenco», 1958, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-037.

4. “Las caderas quietas. No contonearse”. Escudero atribuye el movimiento de las caderas a las mujeres, y por tanto no concibe a un hombre que las mueva. En el cortometraje explica este punto imitando claramente los marcajes de Antonio, es decir, moviendo las caderas, y que eran fruto de su absoluta libertad expresiva.
5. “Bailar asentao y pastueño”. En el baile flamenco que defiende Escudero el intérprete debe desplazarse deslizándose de forma horizontal, sin sobresaltos. La velocidad y la cantidad de saltos que Antonio introducía en muchas de sus coreografías anula la posibilidad de coincidir en este punto.
6. “Armonía de pies, brazos y cabeza. Lograr variedad de líneas dentro del braceo de hombre o de mujer, según sea el caso”. Tradicionalmente los hombres no debían subir los brazos por encima de la cabeza, debían mantenerlos frente al rostro y siempre mirando hacia el suelo, mientras que las mujeres tenían mucha más libertad de braceos. El propio Escudero fue el primer bailar flamenco que subió los brazos por encima de la cabeza en la historia de la danza escénica española –justificando su innovación con la búsqueda de líneas geométricas vanguardistas–, sin embargo no apoyó la ampliación de movimientos de Antonio, quien realizaba todo tipo de braceos, sin limitaciones.
7. “Estética y plástica sin mixtificaciones, es decir, no usar pasos del ballet universal italo–franco–ruso”. Obviamente en este punto no hace referencia al flamenco. Es una crítica dirigida a la danza española estilizada y los recursos que Antonio tomó del ballet clásico y de Léonide Massine para ampliar su lenguaje técnico y coreográfico.
8. “Estilo y acento”. Con este punto quizá quiso poner en evidencia la variedad rítmica de Antonio, quien se salía de los ritmos y acentos tradicionales estandarizados de los palos flamencos y creaba nuevas secuencias rítmicas jugando con la melodía de obras clásicas como el *Zapateado* de Sarasate.
9. “Bailar con indumentaria tradicional. Traje de corto sin chaquetilla”. Este es otro de los campos en los que Antonio introdujo novedades influidas por los diseñadores de Broadway y Hollywood, tanto a nivel de diseño como de uso de materiales.



Figura 57: Rosario y Antonio en los Estados Unidos

10. “Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos, ni otros accesorios”. Estas fueron las acusaciones más directas que Escudero lanzó contra Antonio, no obstante algunas de ellas fueron fundadas. El representante de Antonio, Alberto Bascones, invitó públicamente al bailarín vallisoletano a que acudiera al camerino de Antonio para comprobar personalmente que las planchas de aluminio no existían. Antonio aclaraba en la prensa:

“Únicamente, en la puntera y tacón de los zapatos, llevo unas hileras de clavitos –lo mismo que Rosario– para evitar el desgaste inútil de dichas partes durante el baile [...] Llama herramientas a unos simples clavillos, los mismos que aparecen cuando se gastan las suelas en los zapatos corrientes, pues así son los que yo uso. ¡Apañados estaríamos Rosario y yo si todo nuestro éxito dependiera de estas minucias!”⁶⁵⁰

⁶⁵⁰García, «Antonio acepta el desafío de Vicente Escudero», ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-037.

En cuanto a los escenarios postizos se refiere, Antonio y Rosario bailaban sobre una tarima de madera contrachapada de 4 a 6 milímetros de espesor que trajeron de los Estados Unidos y que se usaba habitualmente en los teatros de prestigio. El propio Escudero acabó confesando a Alberto Bascones que conocía este suelo de verlo en el teatro de los Champs-Élysées y en el de la Ópera de Amsterdam⁶⁵¹. Otros accesorios que figuraban en el espectáculo de Antonio y Rosario fueron unos estupendos equipos de luces que en España no se habían visto sobre un escenario de danza. Rosario dice textualmente: “Aquí nos encontramos el proyector del cinematógrafo como sistema de iluminación; nosotros nos habíamos traído nuestros focos y hasta los tablados del piso⁶⁵². Antonio comentó al respecto: “Lo que pasa en América y en todas partes hoy en día es que ponen suelos de contrachapado para que el zapateado suene mejor; es mucho más difícil, porque cualquier fallo es más palpable que en los escenarios donde se acostumbraba a bailar”⁶⁵³. Actualmente estos tres elementos han pasado a ser práctica cotidiana de la danza española. Todos los buenos zapatos llevan una franja de clavos, y todos los teatros y las compañías de danza española de cierta envergadura realizan diseños de iluminación y bailan sobre este tipo de suelos.

Escudero comentaría más tarde que había escrito el decálogo porque existía una gran confusión estilística, añadiendo:

Yo escribí el decálogo resumido, los diez mandamientos de la ley del baile flamenco puro, para evitar esa acrobacia, esa sensación de velocidad y de nervio que se le quiere imprimir en la actualidad, junto a la indumentaria de vuelos y lunares de colorines que se emplea con tan mal gusto [...] No se deben de usar la acrobacia, la velocidad y los movimientos extraños⁶⁵⁴.

⁶⁵¹ Ibid.

⁶⁵² Salama Benarroch, *Rosario*, 38.

⁶⁵³ Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 120.

⁶⁵⁴ V. E., «Vicente Escudero –el genial bailarín–, no tiene inconveniente en demostrar que es mejor artista que Antonio», *Triunfo*, 1951, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-37/275.

Precisamente estos tres elementos eran característicos y definitorios del estilo de Antonio. Esta última objeción era por tanto muy directa, no obstante Escudero se tomó la molestia de subrayarla en una película documental que rodó posteriormente explicando su decálogo⁶⁵⁵. Para ejemplificar este postulado introdujo una de las famosas fotografías tomadas a Antonio en París –con la cabeza recortada– dando uno de los saltos que más lo han caracterizado, en el que recogía las dos piernas en *attitude*.



Figura 58: Antonio y Rosario debutan en París. Año 1949. Fotografía usada por Vicente Escudero

Las tesis de Escudero fueron apoyadas por los defensores del purismo y la tradición en el baile flamenco, lo cual no deja de ser una gran contradicción, no olvidemos que este artista fue el más revolucionario y vanguardista en sus inicios. No obstante, la prensa rápidamente buscó la opinión de especialistas y de los maestros más prestigiosos del momento, como por ejemplo del maestro Juan Sánchez El Estampío –considerado en aquel momento el mejor maestro flamenco de España–, quien opinaba:

⁶⁵⁵ Fragmentos de este cortometraje fueron introducidos en un documental dedicado a Vicente Escudero que emitió Televisión Española a través de su programa *La aventura del saber*. Por tanto pueden consultarse en el archivo de esta institución.

[Vicente Escudero] o es demasiado listo o está loco de remate. Su decálogo en algunos puntos puede ser admisible, pero en otros se equivoca de medio a medio. Además Vicente no ha visto bailar, aunque él asegure lo contrario. Es inteligente y quiere imponerse como sea. Ha adoptado un baile que ni es puro, ni es clásico, aunque él se empeñe en afirmar lo contrario. Tampoco se puede bailar con esa cara de palo, porque es precisa una expresión mímica como acompañamiento a la evolución de la danza [...] A mi me parece que se asemeja a Salvador Dalí. O vale demasiado, o no sabe lo que dice⁶⁵⁶.

El primer maestro de Antonio, Realito, también fue consultado al respecto y su opinión no distaba mucho de la de Estampío: “Vicente Escudero no ha sabido bailar nunca. Responde a una época en la que hacía, y le aceptaban, sombras, pamplinas, cosas que no eran verdad y que ensalzaban algunos intelectuales”⁶⁵⁷. A la polémica se sumaron algunos intelectuales y críticos de danza, como Mercedes Díaz-Jiménez, quien aseguraba en el diario *Pueblo*:

Cuando habla Escudero de baile puro y de baile impuro hace una discriminación inventada por él, que es muy meritoria, pero que poco tiene que ver con la filiación histórica del baile [...] Cuando Antonio, por ejemplo, baila su *Panaderos del siglo XVIII*, escribe una magistral página de historia. Pero cuando baila el flamenco de *El amor brujo*, abandona lo que nosotros creemos que es la pureza del baile para lanzarse a nuevas y valiosas adquisiciones, como corresponde a un artista que es hombre de su tiempo. Si es ahora cuando la danza española alcanza su punto álgido de belleza, es desde aquí de donde arrancará su pureza para lo venidero⁶⁵⁸.

Quizá el punto de vista más cabal fue el de la propia Rosario, quien afirmó: “Escudero representa una época pasada. Antonio es el bailarín de ésta. Cada uno ocupa

⁶⁵⁶YALE, «O está loco de remate o es demasiado listo», s. f., ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-37.

⁶⁵⁷Antonio D. Olano, «Realito, fabricante de famas», *Pueblo*, s. f.

⁶⁵⁸Mercedes Díaz-Jiménez, «Cuando habla Escudero de baile puro y de baile impuro, hace una discriminación inventada por él», s. f., ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-37.

su sitio, muy dignamente; sin que puedan compararse, mejor: sin que deban compararse”⁶⁵⁹.

5.4 Antonio Ballet Español

La mayor parte de los proyectos importantes de Antonio Ruiz Soler en España los llevó a cabo con esta compañía. Con ella consiguió materializar los consejos de John Martin, La Meri y Elsa Brunelleschi, fundamentalmente centrados en la creación de un “ballet español”, entendiendo ballet como compañía, y a su vez, como obra de gran formato.

Tras la forzada gira por Italia compartiendo escenario por última vez con Rosario, y tras haber realizado la última función en el Teatro Calderón de Barcelona el 22 de diciembre de 1951, Antonio se trasladó a Madrid para llevar cabo el proyecto de crear su propia compañía y comenzar los ensayos. Durante el proceso de configuración, en el año 1952, todavía tuvo tiempo de desarrollar de forma autónoma dos proyectos de gran relevancia: la intervención en la película *Duende y Misterio del flamenco* y la participación en *Le tricorné* de Léonide Massine.

5.4.1 Duende y Misterio del flamenco

Inmediatamente después de la separación de Rosario, el director de cine Edgar Neville le propuso a Antonio protagonizar la película *Duende y misterio del flamenco* junto a Pilar López, Juan Belmonte, Pacita Tomás, Bernarda y Fernanda de Utrera, Luz María, Alejandro Vega, Manolo Vargas y Roberto Ximénez, entre otros. La producción estuvo a cargo de Cesáreo González y Suevia Films. El narrador de la versión española fue Fernando Rey, mientras que para la versión inglesa –titulada *Flamenco a secas*– se contó con la valiosa colaboración de Walter Terry, crítico del *New York Herald Tribune*.

⁶⁵⁹A. Laborda, «“Creo que Vicente Escudero no tiene razón”, dice Rosario», s. f., ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-37/294.

La película se estrenó el 15 de diciembre de 1952 y fue proyectada en el Festival de Cannes en el año 1953, donde obtuvo el premio especial de la crítica, gracias al cual logró una gran difusión a nivel internacional.



Figura 59: Cartel y calendario promocional.

Duende y misterio del flamenco está situada a medio camino entre el cine documental y la ficción, en un intento por mostrar todas las facetas y caras del flamenco del momento. Edgar Neville quería algo especial para su película y le pidió a Antonio que incorporara algún baile original que fuera distinto a lo de siempre, que buscara entre algún cante que se pudiera bailar. Así fue como, por primera vez en la historia de este género, se bailó por martinetes.

El Martinete era un cante de temática triste, melancólico, monótono, de tercios arrastrados y sin acompañamiento, que solía terminar con un largo “quejío”. Como era la primera vez que se bailaba no existían pasos o movimientos asociados al palo, por lo

que Antonio tuvo liberad total para coreografiarlo. Una de sus decisiones más acertadas fue la de otorgarle un ritmo estable y medido –concretamente el de la seguiriya– frente al carácter más o menos rapsódico que tradicionalmente había tenido el cante⁶⁶⁰; otra buena decisión fue la de utilizar los recursos coreográficos que le brindaba el zapateado para dar soporte rítmico a la melodía cantada, ya que fue fiel a su esencia y lo representó sin acompañamiento⁶⁶¹, de modo que no había más ritmo que el que que producían los pitos y los zapatos del bailarín.

El éxito del martinete vino dado por su novedad y por el virtuosismo del zapateado de Antonio, por la velocidad con que ejecutaba las diferentes articulaciones de los pies sin perder el equilibrio ni el ritmo. Hay que tener en cuenta que –a pesar del apoyo del yunque en los teatros– el ritmo fundamental que oía el espectador era el que iba marcando Antonio. Lo sorprendente es que era capaz de cambiar la intensidad del golpe para diferenciar los tiempos fuertes de los débiles, o lo que es lo mismo, los acentos de los adornos. Esto es muy complicado ya que en muchas ocasiones esta diferenciación debe realizarse en mitad de una secuencia de zapateado de gran velocidad en la que deben acentuarse golpes que no son ni el inicial ni el final –donde sería más fácil detenerse–. A ello hay que sumarle que para que un golpe suene más fuerte hay que darle más recorrido a la pierna de rodilla para abajo –elevándola más hacia atrás– además de imprimirle más fuerza al golpe en la bajada, y con todo este movimiento se corre peligro de desestabilizar el ritmo de la secuencia al romper la uniformidad del movimiento. El recurso más utilizado fue el del marcaje, tanto en desplazamientos como de forma estática, el cual se alterna brillantemente con secuencias rítmicas de zapateado que adornan y juegan con los acentos de la seguiriya a modo de tema con variaciones, cuya complejidad va *in crescendo* hasta el final de la pieza; un final marcado por una diagonal –en la que Antonio avanza de rodillas por el

⁶⁶⁰Al igual que hizo el bailar Faico reduciendo el ritmo de los tangos para crear el baile por tientos y el garrotín. Más información en Gamboa, *Una historia del flamenco*, 173.

⁶⁶¹En las representaciones teatrales lo realizó con el único acompañamiento musical de un yunque, al que iba contraponiendo los diferentes ritmos que surgían de su zapateado.

suelo– y una vuelta de pecho, recurso muy efectista y virtuoso que lleva el inconfundible sello de la influencia de Massine.



Figura 60: Antonio bailando el *Martinete* en Ronda, *Duende y Misterio del Flamenco*, 1952

Lo que deja en evidencia *Duende y Misterio del Flamenco*, es la gran diferencia que existe a nivel técnico y coreográfico entre Antonio Ruiz Soler y el resto de bailarines y bailaoras que intervienen en la película. La sección de la película dedicada a la escuela bolera es buen ejemplo de ello, donde aparecen tres bailes de escuela bolera muy diferenciadas estilísticamente: la primitiva versión de las *Sonatas* que Antonio coreografió con música del Padre Soler, un *Bolero* interpretado por Pacita Tomás, y unos *Panaderos* interpretados por la compañía de Pilar López.

Pacita Tomás sigue los postulados de la escuela bolera tradicional recogidos por la familia Pericet, como muy bien puede comprobarse en su estilo interpretativo y en los pasos característicos asociados a este baile, como por ejemplo el *paso de bolero*, las *vueltas giradas*, la *cuarta volada*, *batararaña*, el *rodazán en vuelta*, etc. Además el toque

de palillos y sobre todo el braceo, son totalmente tradicionales, sin influencias sobresalientes de la técnica de colocación del ballet clásico. Su evocación es goyesca, tal y como refleja su vestuario: con madroñeras, puntillas, faldas a media pierna, etc.

Por su parte, Pilar López muestra unos *panaderos* que ya formaban parte del repertorio de La Argentinita, y por tanto también son bastante tradicionales, muy cercanos a la línea coreográfica de la tradición Pericet, con las típicas *llamadas de panaderos, escobillas, destaques, hechos y deshechos*, etc. También puede apreciarse esta filiación en el trabajo en parejas y en los roles desempeñados por ambos sexos. Su ambientación también es goyesca, pero su interpretación desde el punto de vista estilístico refleja cierta influencia flamenca en la colocación de los brazos, concretamente de los codos, ya que según se recoge los postulados de la familia Pericet, en la escuela bolera nunca se utilizan los brazos con los codos en posiciones tan anguladas.

En cuanto a Antonio y sus *Sonatas* se refiere, lo primero que llama la atención es su ambientación. Tradicionalmente, las obras de escuela bolera se ambientaban siguiendo los cánones del majismo y el estilo goyesco, o bien, los de las litografías de las bailarinas románticas del siglo XIX –Maria Taglioni, Fanny Elssler, Dolores Serral, etc.–. El repertorio tradicional bolero comprende entre los pasos puramente coreográficos, ciertos momentos de interpretación o adopción de roles típicamente castizos que no se comprenden fuera de la estética, como ocurre por ejemplo, en la obra *La Maja y el Torero*. Sin embargo, Antonio optó por una imagen cortesana renacentista, reforzada por el Escorial como telón de fondo para su danza. Su vestuario, estaba compuesto por un jubón y pantalón a media pierna que podría enmarcarse dentro de la estética impuesta por los Austrias, en la cual no hay presente ningún elemento de apariencia goyesca –sean madroñeras, lazos, puntillas, chorreras, etc.–.

Otra característica diferenciadora de Antonio la encontramos en el hecho de utilizar una obra de música clásica que no pertenece al repertorio tradicional de este género, dos sonatas del Padre Soler que, como tal, responden a una forma tripartita bien

diferenciada que otorga al coreógrafo mayor libertad de acción que el resto de las formas convencionales con estructura de estribillo y copla⁶⁶².



Figura 61: Antonio realizando un cambio alto en *Sonatas, Duende y Misterio del Flamenco*, 1952.

Esta libertad permite hacer un baile con dimensiones totalmente distintas, donde la relación danza-música puede alcanzar cotas más elevadas que en las obras tradicionales, lo que se puede comprobar en la adecuación de la frase coreográfica a la frase musical –generalmente de ocho compases, o cuatro más cuatro–, o en el toque de palillos, más estilizado, más matizado y con más concesiones a la melodía y a la musicalidad –en detrimento de los toques tradicionales–. Inevitablemente estos aspectos provocan un aumento de la complejidad en la ejecución.

Antonio como buen discípulo de Pericet en su infancia, demuestra un conocimiento total de la técnica y los pasos boleros que recogió esta familia, sólo en

⁶⁶² Hay que decir al respecto que la filmación presenta innumerables cortes que dificultan el seguimiento no sólo de la música, sino de la danza.

estos dos pequeños fragmentos utiliza los siguientes pasos: *lazos, batararaña, vueltas en rodazán, vueltas en cuarta, cambios altos y bajos, destaques a la segunda posición, saltos en segunda y cuarta, hecho y deshecho, lisadas por delante y detrás, piques, sisoles, embotados, pequeños rodazanes, pasos de vasco, tordines*, etc. Estos pasos irán siendo combinados en función del carácter de la música y de la duración de sus frases y períodos; son muestra de un alto conocimiento del vocabulario bolero y una riqueza coreográfica asombrosa.

Antonio había estado recibiendo clases de ballet clásico en estos últimos años. Según afirman Carmen Roche y Paco Romero, aprendió ballet en los EEUU. No obstante, este hecho está rodeado de incógnitas, ya que no se sabe quienes fueron sus maestros, ni tampoco se conoce con exactitud lo que estudió –si fue sólo clásico o también aprendió algo de jazz o de danza contemporánea–. Carmen Roche destaca la profunda admiración que sentía Antonio hacia los mitos de la danza clásica, como Anton Dolin, y piensa que quizá fue el deseo de convertirse en un mito como ellos lo que provocó este acercamiento⁶⁶³. En cualquier caso, en la versión de *Sonatas* que bailó para esta película, se hace evidente que las clases están dando su fruto. La técnica de colocación corporal del ballet clásico se hace patente instantáneamente. El resultado es un porte más distinguido producto del control de la colocación de las partes más conflictivas de cuerpo: frente a la torsión lateral de la parte superior del torso en el estilo bolero, el ballet clásico aporta firmeza; las caderas y la pelvis se controlan y se alinean con hombros y espalda; los brazos se sujetan y controlan mejor desde la parte posterior de la espalda y el tríceps; las piernas trabajan con un leve giro hacia fuera llamado *en dehors*; etc.

Esta aportación estilística a la escuela bolera facilita el aumento del virtuosismo debido al aumento del control del cuerpo, y esto es lo que pudo llamar más la atención de los espectadores que vieron a Antonio y que lo compararon con el resto de intérpretes boleros de la película. Si bien, hay que destacar que estos aportes técnicos

⁶⁶³ Información obtenida en las entrevistas ROMERO/SEGARRA 2003 y ROCHE/SEGARRA 2003.

son un arma de doble filo porque con ellos se corre el riesgo de desvirtuar el estilo original y la técnica propia de la escuela bolera; es una cuestión de equilibrio.

Antonio cruzó en cierta medida la barrera, ya que no se limitó a utilizar el ballet clásico como técnica de preparación corporal, sino que introdujo algunos de sus recursos en el lenguaje español:

- Ampliación del braceo. Tradicionalmente el braceo de la escuela bolera se realizaba con un movimiento completo que comenzaba encima de la cabeza, bajaba por un lateral del cuerpo hasta la primera o la preparación, y subía por dentro, o bien todo lo contrario, bajaba por dentro y subía por fuera. Por su parte, la técnica clásica detiene generalmente el braceo a mitad del descenso lateral, en la llamada segunda posición, que es una de las más utilizadas en su lenguaje. Antonio va a introducir esta posición con bastante frecuencia en *Sonatas* asociado a diferentes pasos, como por ejemplo, a los *passés* y *piqués*.
- Destaque atrás y otras posiciones con elevación de pierna atrás: pese a no ser muy utilizadas en el repertorio bolero Antonio las introdujo con frecuencia. Casualmente sí es una posición clave en el ballet clásico, como se puede comprobar tanto en el *grand battement derriere*, como en cualquiera de los variantes del *arabesque*.
- Saltos de batería y grandes saltos. Los primeros reciben el nombre por la forma en que las piernas del bailarín baten entre sí mientras se encuentra en el aire, y la escuela bolera comparte con el ballet clásico la mayor parte de estos saltos aunque sus braceos y sus nombres suelen presentar variantes: lisadas por *glissades, etc.*. Dentro de la segunda tipología, la de los grandes saltos, también hay elementos en común diferenciados fundamentalmente por el braceo, pero existen pasos que Antonio introduce saliéndose del repertorio tradicional, como por ejemplo, los *grand jetés*.

En la coreografía de *Sonatas* podríamos distinguir dos momentos, uno más lento, donde aparecen la mayoría de los elementos nuevos, asociados casi siempre al braceo; y uno más rápido en el que Antonio muestra todo su virtuosismo fundamentalmente a través de dos elementos: el primero, el toque de castañuelas, con una secuenciación de la carretilla casi perfecta por su homogeneidad en los cinco dedos, su rapidez y su capacidad de matización; y el segundo, la velocidad y la limpieza en la ejecución técnica de sus saltos. Este segundo momento de demostración virtuosística, está coreografiado guardando más fidelidad al estilo bolero tradicional, que se aprecia en la colocación de los *passés* detrás, en la altura de los destacados –que no supera nunca los 90° en los hombres, mientras que la técnica clásica permite elevar la pierna todo lo que ésta de sí–, la realización de los *jets* con los brazos sujetos en la quinta posición, en la adopción de posiciones o posturas típicas de la escuela bolera, etc.

Nos encontramos, en definitiva, ante una obra de difícil clasificación debido fundamentalmente a la fuerte incursión del estilo clásico, sería necesario un exhaustivo análisis coreográfico para determinar si nos encontramos ante una obra estilizada, una obra de escuela bolera de nueva creación, o una obra de ballet clásico con aire español. Lo cierto es que a partir de los años cincuenta el ballet clásico adquirió en España cierto auge, frente a la escasa enseñanza del estilo tradicional de la escuela bolera tradicional, salvaguardado por la familia Pericet.

En cualquier caso, se demuestra que el virtuosismo inusitado que los contemporáneos achacaban al bailarín es fruto, en este caso, de su formación académica en el campo del ballet clásico, siendo este un aspecto más en los que Antonio fue pionero en España. Paco Romero afirma que Antonio tomaba diariamente una lección privada de ballet clásico cuando estaba en España de mano de Madame Ivanova, antigua bailarina de la escuela rusa. Los maestros más relevantes que se conocen de entre los que tuvo a lo largo de su carrera fueron Alexandra Fedorova, Hector Zaraspe, Anna Ivanova y Karen Taft.

Hay que señalar que la única preparación académica previa que tuvo Antonio fue la que realizó en su infancia con Ángel Pericet, es decir, la que le proporcionó la escuela bolera, y por tanto no poseía las características físicas propias de una persona que ha estudiado ballet desde niño. Eloy Pericet sostiene que su familia nunca introdujo la danza clásica dentro de la preparación técnica de la escuela bolera, aunque afirma que en sus clases sí existía un trabajo a la barra en el que, a modo de calentamiento, se realizaban algunos pasos boleros para mejorar el control. Pese a que, como ya se ha dicho, la similitud entre algunos de estos pasos boleros y los de la danza clásica es muy grande, la funcionalidad con la que son trabajados hace que el resultado final varíe notablemente: la escuela bolera utiliza la barra como un mero calentamiento, mientras que la danza clásica realiza un trabajo mucho más intenso y mucho más completo de todo el cuerpo con el fin de que el bailarín adquiriera las capacidades físicas y técnicas necesarias para poder afrontar con éxito todo el vocabulario que desarrolla en el escenario.

Por tanto, aunque Antonio se acercó al ballet clásico cuando su cuerpo estaba ya plenamente desarrollado, el trabajo correcto de esta disciplina le proporcionó mejoras físicas y coreográficas destacables. En primer lugar, la estampa del bailarín cambió radicalmente al alargar sus líneas corporales. Se hizo más esbelto, más elegante, manteniendo siempre una colocación correcta: la espalda recta, sin hundir los riñones en exceso en la zona lumbar; los hombros abajo y las clavículas en línea recta, manteniendo su correspondiente alineación con la pelvis, etc. En segundo lugar, el entrenamiento diario con el ballet clásico acabó aumentando la agilidad del bailarín y su virtuosismo: trabajar el eje corporal en los equilibrios le permitió alargar los *cambrés* y aumentar el número de vueltas en los giros; el trabajo de la elasticidad le permitió hacer destakes más elevados, braceos más elegantes y posturas más abiertas con el uso del *en dehors*; el trabajo de la batería le permitió hacer series de salto más largas y brillantes en sus bailes, porque le brindó la posibilidad de que fueran más elevados y más batidos.

En general, la danza clásica favoreció la depuración del bailarín y de los pasos de danza española, ya que exige una colocación muy disciplinada, sus posiciones son muy concretas y sólo poseen un camino para estar correctamente realizadas. Funciona como un filtro que ennoblece y proporciona la dignidad teatral que necesitan tanto el folclore como la escuela bolera y parte del flamenco para abandonar el campo de las variedades. Podríamos decir que el ballet clásico es “forma”, mientras que los géneros españoles son “fondo”, y de la interacción controlada de ambos surge la manifestación más elevada de la danza española estilizada, siempre y cuando se anteponga la disciplina española en aquellos momentos de antagonismo técnico, ya que es totalmente necesaria para proporcionar a los bailarines el carácter y el porte netamente español.

5.4.2 La influencia de Léonide Massine y Serge Lifar

Ya se ha expuesto que, tras el incidente con Rosario del año 1951, Antonio se vio en la obligación de finalizar el tour por Italia que tenían contratado. Estando en Milán, Léonide Massine fue a visitarlo al camerino para proponerle que Rosario y él bailaran los roles principales de *Le Tricorne* en la próxima temporada de La Scala de Milán. En palabras de Antonio:

—Antonio, quiero que Rosario y tú, cuando se inaugura la temporada en La Scala de Milán, vengáis a hacer el *Sombrero de tres picos*.

—Maestro, con Rosario no vuelvo a bailar nunca más. Si a Usted le sigo interesando yo, puedo hacerlo; y le traeré a una bailarina, la mejor que encuentre en España, para ocupar el puesto de Rosario.

—¡Ah, muy bien! A mí quien me interesa eres tú.

—Muy bien, pues cuando esté en Madrid, Usted me escribe, yo le busco una bailarina y ya nos pondremos de acuerdo. [...]

Massine se puso en contacto conmigo para hacer la representación de *El sombrero de tres picos* y yo busqué a la mejor bailarina del momento, que era Mariemma. La había conocido en Estados Unidos,

cuando ella dio unos recitales allí; me gustó muchísimo⁶⁶⁴. Inmediatamente me puse en contacto con ella y fue la primera pareja que tuve después de la separación de Rosario⁶⁶⁵.

Le Tricorne se programó dentro de la temporada de ópera, concretamente se hicieron cuatro funciones con cuatro abonos. El debut tuvo lugar el 24 de enero de 1953, con la siguiente estructura: se interpretaba primero la ópera *Cagliostro*, del compositor italiano Ildebrando Pizzetti y, tras un descanso, el ballet de Massine con los decorados y el vestuario de Picasso. Más adelante se volvió a representar ya en la temporada de ballet junto con el *Capricho español* –coreografiado también por Massine y Argentinista– en un total de seis funciones.



Figura 62: Mariemma y Antonio bailando *Le Tricorne* en la Scala de Milán, 1953.

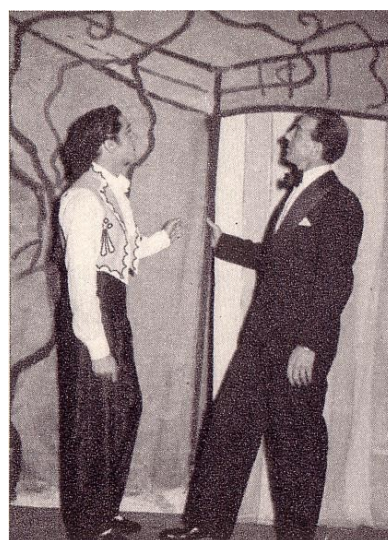


Figura 63: Antonio y Massine en la Scala de Milán, 1953. Foto de Juan Gyenes

Para Antonio, significó un nuevo reconocimiento a nivel internacional de su valía como artista de danza española pero sin duda lo más importante de esta colaboración fue que el bailarín tuvo la oportunidad de llevar a término –consciente o inconscientemente– aquella idea que John Martin dejó en el aire en una de sus últimos escritos sobre Antonio: necesitaba trabajar con un buen director de escena que lo

⁶⁶⁴ Ocurrió a finales de 1948. Para más información véase la página 279.

⁶⁶⁵ Arriazu, Antonio «El Bailarín», 133.

recondujera por el sendero del arte y lo alejara del “show business”. El hecho de trabajar codo a codo con Massine le acercó a ese código artístico, le ayudó a ver y a aprender el *modus operandi* de una gran compañía, así como el lenguaje de la coreografía grupal.

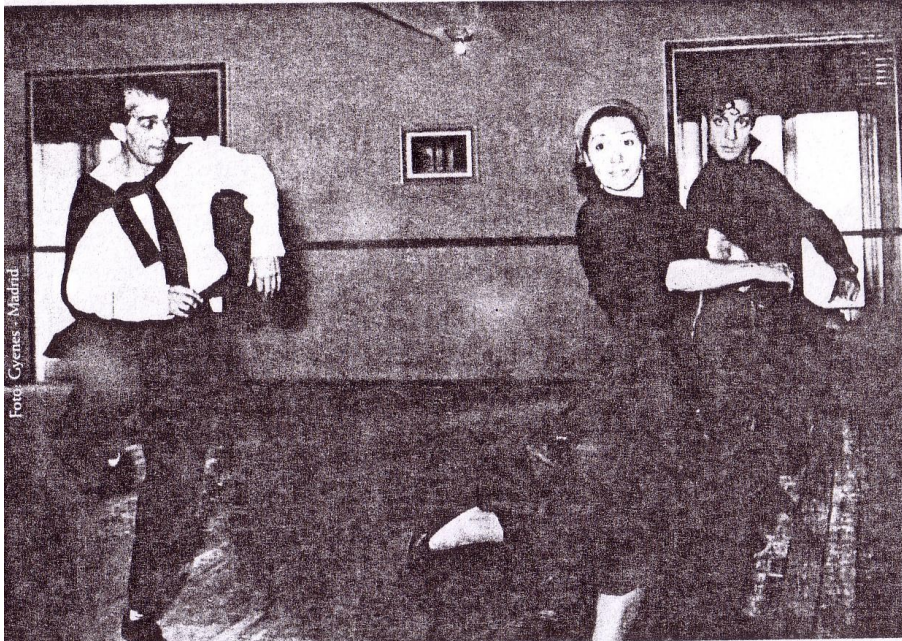


Figura 64: Antonio, Mariemma y Massine durante un ensayo en la Scala de Milán.

Antonio había sentido gran admiración por Massine desde que lo conoció en el casino de Copacabana y en los Estados Unidos asistió a sus espectáculos siempre que el trabajo se lo permitió. Por ello no es de extrañar que Antonio tomara algunos recursos coreográficos de este gran artista, los tradujera a su lenguaje español y los utilizara en sus danzas. Estos recursos podrían agruparse en cuatro secciones:

- Grandes Saltos. Dentro de este apartado encontramos los famosos saltos en *attitude*, y otros saltos específicos en los que flexiona una o dos rodillas hacia atrás, acompañados habitualmente con un poco de *cambré*.



Figura 65: Salto en *attitude* de Massine en *Capriccio Espagnol*, 1942.



Figura 66: Salto de Massine en *Capriccio Espagnol*, 1942.



Figura 67: Salto en *attitude* de Antonio en el *Sombrero de tres picos*, EEUU.



Figura 68: Salto de Antonio rodillas flexionadas hacia atrás con *cambré*, EEUU.



Figura 69: Salto de Antonio en *Jota Navarra*



Figura 70: Salto de Antonio, EEUU.



Figura 71: Salto con *cambré* en *Sunday Mirror Magazine*, Febrero 4, 1943.

Antonio incorporó estos saltos a su lenguaje coreográfico en los Estados Unidos, dándoles forma hasta que pasaron a ser elementos definitorios de su estilo. Ya en España, se convirtieron en uno de sus reclamos iconográficos; criticados a nivel conceptual por la minoría ortodoxa pero imitados en la práctica por muchos artistas y aprendidos en las academias de danza.



Figura 72: Escuela de baile de María Román. Fotografía realizada por Serge Lido.

- Caída de rodillas. Massine solía utilizar la caída de rodillas al suelo como remate de algunos giros –aparece ya en *Le Tricorne*, en 1919–. Antonio adoptó este recurso tan efectista que aportaba virtuosismo y brillantez a las coreografías, así como las diagonales avanzando de rodillas.



Figura 73: Massine realizando una caída de rodillas tras una secuencia de piruetas en *Capriccio espagnol*, 1942



Figura 74: Antonio en la farruca del molinero. *Sombrero de tres picos*, 1958.

- Recursos del ballet clásico: destaca especialmente la diagonal de *grand jetés*, muy utilizada por Massine e incorporada por Antonio en varias de sus obras.



Figura 75: Lola de Ávila realizando un *gran jeté* en el Sombrero de Tres Picos.

- Braceos con figuras geométricas muy angulosas o simples líneas rectas.



Figura 76: Léonide Massine en el *Le Tricorne*, Londres, 1919.



Figura 77: Antonio en la *farruca del molinero*, *Sombrero de tres picos*.



Figura 78: Antonio en la *farruca del molinero*, *Sombrero de tres picos*.

El trabajo conjunto de Antonio y Massine marcó un punto de inflexión en la carrera artística del bailarín y en el devenir de la danza española estilizada. El propio Massine valoraba su participación de la siguiente manera:

Ha sido una experiencia interesante trabajar con Mariemma y Antonio, han imprimido un sello más folclórico, si así puedo expresarlo, a algunos trozos de mis coreografías. Con ellos he modificado detalles que dan a su interpretación un carácter más genuinamente español [...] Antonio es el primer español que interpreta mi coreografía de *El Sombrero de tres picos* [...] Massine añadió que le interesa montar un ballet nuevo con la colaboración de nuestros dos artistas⁶⁶⁶.

Antonio también desveló a la prensa los detalles de este proyecto:

Massine desea crear en colaboración conmigo y especialmente para mí, un ballet nuevo de carácter español. Dice que tengo grandes aptitudes para la pantomima, cosa en la que no había pensado –contestó sonriendo– y estamos estudiando la idea de montar *El diablo cojuelo* para la Scala, la temporada próxima; sería para mí una gran

⁶⁶⁶Dolores De Pedroso Sturdza, «La Scala, Mariema y Antonio», 1953, ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-08.

satisfacción volver a trabajar con este gran coreógrafo. También me interesa muchísimo ir a la Ópera de París en julio, después del Festival de Granada, para bailar el *Bolero* de Ravel con la coreografía que montó en 1944⁶⁶⁷ Serge Lifar, cuya personalidad tiene tanta fuerza⁶⁶⁸.

A la experiencia del trabajo con Massine en la Scala de Milán habría que añadirle esta última, también de gran trascendencia en cuanto a prestigio artístico y a aprendizaje sobre las grandes compañías se refiere. Al parecer, Antonio se puso en contacto con Serge Lifar la última vez que estuvo en París, quien le ofreció la posibilidad de desempeñar el rol principal del *Bolero* de Ravel en el Teatro de la Ópera. Antonio dio la primicia en Barcelona a Martín Cadie en los siguientes términos:

Durante mi última estancia en París me entrevisté con Serge Lifar, quien tenía la intención de volver a montar el Bolero de Ravel –el primero se montó en 1941–, y me comprometí con él a bailarlo. El argumento, la vida dramática de un torero, su pasión, sus tragedias de amor, su muerte. No solamente me siento profundamente dichoso de interpretar una coreografía de Lifar, sino que el papel me apasiona, porque lo llevo –como todos los españoles– en la sangre. Lifar acaba de escribirme para decirme si podía anunciar ya la buena noticia.

–¿Cuándo será el estreno?

–El 10 de julio. Pienso constantemente en el momento en que viviré la escena con la que he soñado tantos años.

–¿Mucho tiempo en la Ópera?

–La temporada de ballets.

[...] Antonio, el bailarín español a quien, por su embajada de arte español en el extranjero se le ha concedido la Cruz de Isabel la Católica, me parece poseído cada vez más de la trascendencia de su misión⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷En realidad el estreno tuvo lugar en el año 1941.

⁶⁶⁸De Pedroso Sturdza, «La Scala, Mariema y Antonio», ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-08.

⁶⁶⁹Martine Cadieu, «Nuevos Horizontes para Antonio», s. f., ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-08.

Estas colaboraciones llegaron en el momento oportuno de la carrera artística de Antonio. No pudo tener mejores modelos a seguir para la creación de su propia compañía, y por tanto su valor es inestimable.

5.4.3 Debut de la compañía en los Jardines del Generalife

Tras separarse de Rosario, el primer paso que dio Antonio fue buscar nueva pareja. Según Elsa Brunelleschi, era lógico pensar que Mariemma hubiera sido la mejor opción, sobre todo después de la experiencia de la Scala, pero la artista ya tenía un estilo y un lenguaje coreográfico muy definido, es decir, tenía una idea muy clara del tipo de danza que quería hacer, y Antonio necesitaba a alguien que pudiera subordinarse a él para evitar nuevos conflictos. Entre los nombres que fueron barajados destacaban los de Marianela de Montijo y Pacita Tomás. Antonio acabó por darse cuenta de que necesitaba más de una pareja para desarrollar todos los roles que tenía planeados y por ello seleccionó finalmente a dos grandes bailaoras: Flora Albaicín y Rosita Segovia, la primera para los roles flamencos y la segunda como estrella principal femenina para los más clásicos, ya que poseía una buena técnica de ballet, así como de danza española y había triunfado en recitales por Sudamérica, lo cual demostraba su solvencia para desempeñar este rol⁶⁷⁰. Antonio menciona en sus memorias que la conoció en la Guerra Civil, cuando salieron de Barcelona para hacer el tour por Francia: “tenía una gran experiencia y era una gran bailarina. La contraté como primera bailarina profesional, porque conocía y sabía estar en escena, y yo necesitaba a una persona de esas características”⁶⁷¹. Por otra parte, Honorio Fernández pasó a ser el nuevo gerente y representante de la compañía.

En cuanto al cuerpo de ballet se refiere, Antonio lo formó con los alumnos más selectos de las academias de Madrid, Barcelona y Sevilla. Un total de treinta y cinco bailarines con Rosita Segovia como primera figura femenina⁶⁷². Los ensayos se llevaron a

⁶⁷⁰Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 72.

⁶⁷¹Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 136.

⁶⁷²Sus primeras bailarinas fueron: Victoria Eugenia, Laura Toledo, Maclovía, Mari Carmen (Carmen Rojas), Dorita Ortiz, Graciela Vázquez, Teresa Mayzal, Carmen Ruiz, María Rosario y Alicia Díaz. En cuanto a los

cabo en un estudio situado en la calle Montera 24 que Antonio alquilaba desde las nueve de la mañana hasta las diez de la noche, donde era visitado por artistas y amigos que le ofrecieron sus primeras opiniones.



Figura 79: Antonio y cía. en su primer estudio recibiendo consejos de la Marquesa de Llanzol, fotografía de Juan Gyenes.

Al estudio acudió también el reconocido bailarín vasco Vicente Amunárriz, contratado por Antonio para impartir unas lecciones de danza folclórica vasca a toda la compañía, gracias a las cuales aprendieron a bailar el *Aurrescu*, la *Ezpatadantza*, y *Arin-Arín*, entre otros⁶⁷³.

hombres se refiere, destacan Rafael Gómez, Antonio de Ronda, Paco Ruiz –su sobrino– y Joaquín Robles. Más información en Gyenes, *Antonio, el bailarín de España*.

⁶⁷³Gil De Espinar, «Antonio aprende baile vasco con Vicente Amunárriz», *Norte*, junio 17, 1953, 16-17. Véase la Figura 80 en la página 352.



Figura 80: Bailando la *ezpatadantza*. Norte, junio 17, 1953, 16.

La primera aparición pública de la compañía "Antonio Ballet Español" tuvo lugar el 20 de junio de 1953 en el II Festival Internacional de Música y Danza de Granada, estrenando el idílico escenario de los jardines del Generalife. El programa del debut estuvo formado por "ballets" que presentaban un formato más amplio que el que había trabajado cuando formaba pareja con Rosario: *Llanto por Manuel de Falla* de Vicente Asencio, *Allegro de concierto* de Granados, *Serranos de Véjer* de García Soler, *El Segoviano Esquivo* de Matilde Salvador, el *Martinete*, *Suite de danzas vascas*, y *Suite de Sonatas* –ahora en una versión ampliada con ocho sonatas más que realizaba toda la compañía a través de distintos cuadros–. Era una compañía bien presentada, disciplinada, sin fallos técnicos remarcables que obtuvo un éxito rotundo⁶⁷⁴.

⁶⁷⁴Como consecuencia, el Festival incluyó habitualmente una parte de baile español, que en buena parte de sus ediciones estuvo representada por la compañía de Antonio, quien solía corresponder con el estreno de alguna obra significativa.

El evento tuvo una gran trascendencia en el mundo artístico, no sólo a nivel nacional, sino internacional, como muestra el hecho de que personalidades como el gran empresario Solo Hurok asistiera al estreno con su señora.



Figura 81: Sol Hurok en el debut de Antonio Ballet Español. Fotografía de Juan Gyenes

No obstante, –muy a nuestro pesar– la crítica dejó bastante que desear. La mayor parte de los críticos de danza en España no tenía la preparación y los conocimientos sobre la materia que poseían en sus colegas de Nueva York o Inglaterra. Para empezar, los extranjeros eran especialistas en danza con conocimientos prácticos, por lo que podían valorar y hacer referencia a aspectos técnicos y expresivos concretos con total solvencia⁶⁷⁵; mientras que en España, buena parte de los cronistas eran especialistas en música que cubrían este campo por afinidad, lo cual quedaba patente en sus apreciaciones. A ello hay que sumarle que debido a la poca consideración que tenía la danza en los círculos intelectuales de nuestro país, su estudio y su investigación no habían sido temas a considerar, y por tanto, existía una enorme carencia de perspectiva histórica que impidió que muchos críticos fueran capaces de apreciar la gran importancia del momento que estaba viviendo la danza española con este debut. En palabras de Vicente Marrero–uno de los pocos críticos que intentó realizar un acercamiento más conceptual a la danza–:

⁶⁷⁵Tanto Walter Terry como John Martin habían bailado en algún momento de su juventud. Elsa Brunelleschi era bailarina, coreógrafa y maestra, poseedora de la academia de danza española más prestigiosa del reino Unido.

En España existe un evidente divorcio entre los hombres de letras, intelectuales, figuras representativas de la vida nacional y los grandes artistas [...] Con las grandes figuras de nuestra danza sucede un fenómeno parecido [...]

[Nuestros hombres de pro] permiten en la Prensa una crítica improvisada, de discusión y regateo.

Cuando falta esta comunidad, las grandes almas creadoras se ven en la necesidad de acentuar una preocupación pedagógica al lado de su función eminentemente productora. Se busca el prestigio fuera de casa, como, claramente y sin excepción alguna, sucede en nuestras grandes figuras de la danza, que... a veces, se sienten incomunicadas o destilan una buena dosis de hiel, mientras hace estragos una minoría de críticos, que ven en ese campo lo más asequible de la literatura.

[...] Tal vez todo el problema radique en esto: la ausencia de las categorías necesarias en el pensamiento y en la literatura actual de España para vindicar, como se merecen, no solo el mundo de la danza, sino otros afines que existen en la vida de nuestro pueblo⁶⁷⁶.

Las quejas de Vicente Marrero bien se podrían aplicar a la labor informativa de Antonio Fernández Cid, crítico del diario *ABC* –posiblemente el más leído en España por aquella época–, en relación al debut de Antonio en los jardines del Generalife, o lo que es lo mismo, de la mayor compañía de danza española de la historia. El escritor dedicó casi tres cuartos de su crítica a describir el encantador paraje de los jardines y en cuanto a la danza se refiere, sus únicos comentarios fueron los siguientes:

Comprendo que nada he dicho del espectáculo en sí. La verdad aún con serlo, el de Antonio de primera categoría, he preferido contarles aquello que sólo en Granada puede hallarse. Añádanle, después, la plausible labor de bailarines reclutados con acierto, la genialidad, la prodigiosa técnica de Antonio y comprenderán cómo la noche tuvo caracteres inolvidables.

⁶⁷⁶Marrero, *El enigma de España en la danza española*, 17-20.

Claro es que en la próxima crónica hablaremos del "ballet". Antonio bailó con la perfección de siempre. Rosita Segovia le secundó con vibración y seguridad. El conjunto lució disciplina, juventud. Coreografía, vestuario, luces, decorado cooperaron al éxito enorme. La "Elegía", de Vicente Asencio, algunas de las "sonatas" del padre Soler, el zapateado sin fondo instrumental... ¡Cuánta maravilla!⁶⁷⁷

A los dos días apareció la crítica al segundo programa, donde se había prometido un análisis más somero de la actuación. No obstante, Fernández-Cid tampoco entró en detalles, simplemente reflejó el tremendo éxito de la empresa e introdujo vagos comentarios personales cargados de adjetivos carentes de relevancia:

Noche. Jardines del Generalife. Segundo programa de Antonio y su "Ballet". La sesión no es de abono. Sin embargo, el éxito de la víspera se refleja en los tres mil concurrentes. De nuevo el pasmo unánime ante el recinto que intenté describir en mi crónica anterior. Y el triunfo ruidoso de Antonio. Cuando brinda sus "zapateados" sin música a la señora de Odría, presidente del Perú, la ovación se orienta hacia la distinguida dama. Antes, después, suena frenética en honor del admirable bailarín y su conjunto. Antonio ha logrado mostrar su talento de coreógrafo, si todavía no equiparable al que tiene reconocido como figura de la danza. Hoy por hoy, más que un auténtico "ballet", nos hallamos ante un espectáculo en que se suceden los cuadros danzados. Me produjo extraordinaria impresión el obsesivo conjunto dramático del *Martinete* popular; la severa y expresiva coreografía del *Llanto a Manuel de Falla*, buena música de Vicente Asencio; la graciosa y rítmica "suite" de "danzas vascas", mejor bailada por ellas que por ellos; el arranque del *Segoviano Esquivo*, un "ballet" ingenuo y simpático en que Matilde Salvador, autora de la música, no puede hacernos olvidar sus canciones maravillosas; *La caña* y *Las seguiriyas* populares, que Flora Albaicín y Antonio desarrollan maravillosamente. Elementos jóvenes todos, presididos por Rosita Segovia, gran bailarina, habría de

⁶⁷⁷Antonio Fernández Cid, «En el Generalife se presentó el "Ballet Español de Antonio" y fue inaugurado el bellísimo teatro al aire libre ocupado por tres mil espectadores», *ABC*, junio 21, 1953, 55-56.

resaltarse algunos nombres, así el de Carmen Rollán de muy brillante futuro⁶⁷⁸.

En cambio Fernández-Cid se mostró muy explícito a la hora de plasmar los errores del espectáculo de Antonio, la mayor parte de ellos relacionados con el aspecto auditivo o musical del espectáculo:

Antonio, bailarín genial, debe revisar como director de la compañía algún extremo. Quizá sobren dos sonatas en la "Suite" del padre Soler, instrumentada por Joaquín Rodrigo con demasiado optimismo sobre las orquestas que por estos mundos habrán de tocar su versión. Quizá hayan de evitarse impericias de la batuta rectora. De hecho, apenas cabe defender musicalmente la versión del *Allegro de concierto*, de Granados... Mas guárdese para cuando actúe en Madrid la crítica detallada⁶⁷⁹.

Nuevamente volvió a remitir al lector interesado a la próxima crítica para obtener detalles sobre el espectáculo de Antonio. Sin embargo, el siguiente encuentro del crítico con la gran compañía no fue en Madrid, sino en la Quincena Musical de San Sebastián, donde se presentó Antonio tras haber estado bailando en julio con el ballet de la Ópera de París. En esta ocasión la crítica siguió las líneas generales de las anteriores, sin ofrecer los prometidos detalles en torno a la danza, ahondando en cuestiones relacionadas con la música, y remitiendo al lector interesado a la crítica que publicará tras su presentación en Madrid:

Es muy grande el avance que como conjunto acredita a la compañía. Tiene Antonio un talento indudable de coreógrafo, aparte de sus dotes de bailarín excepcional; ha sabido rodearse de jóvenes elementos, entusiastas y con posibilidades; cuida mucho –y bien– los figurines, y vigila con especial celo el empleo de las luces. Las "Sonatas" del padre Soler, a dos pianos, quedan mucho más lógicas y transparentes que en la versión orquestal, siquiera de modo no tan perfecto como en el

⁶⁷⁸Antonio Fernández Cid, «Tríptico filarmónico de un domingo en el Festival de Música y Danzas de Granada», *ABC*, junio 23, 1953, 47-48.

⁶⁷⁹*Ibid.*, 48.

clavecín, instrumento de origen. Vestidas y bailadas con verdadero primor, constituyen, sin duda, un delicioso arranque de programa, como los números a la guitarra son cierre obligado y no tan perfecto.

No quiero ahondar con exceso en la crítica, ya que, en su día, cuando las actuaciones otoñales madrileñas, habré de escribir juicio más detenido. La impresión general es satisfactoria en el presente, prometedora en el futuro. Algunos extremos son fáciles de remediar: los nerviosos grititos del bailarín, que se anima en los desenfrenos rítmicos –baile vasco–, la mediocridad del cantaor, las excesivas proporciones del *Segoviano Esquivo*, el vicio de cortes antimusicales y libertades rítmicas inadmisibles –*Ensueño*, *Orgía* de Turina, cuya *Exaltación* resulta muy bella de conjunto–; los desplantes abusivos... [...] ¡Ay, si su infalibilidad rítmica se vigilase en todo momento, como aquí, por un severo criterio de respeto musical!⁶⁸⁰

Tras una gira por numerosas ciudades españolas llega el ansiado debut del Ballet Español de Antonio en el Teatro Español de Madrid. El debut se anunció con semanas de antelación y tuvo lugar el 13 de noviembre de 1953.

En esta ocasión Fernández-Cid ni siquiera asistió al evento, pero un acólito de su redacción se digno a escribir sobre el espectáculo:

Aquí en Madrid, sin el encanto de las noches de la Alhambra, también ha triunfado Antonio con el "ballet" presentado en el Festival de Granada, el pasado junio. Ayer, en el Español, lleno por completo, la intensidad de los aplausos y el estallido muy frecuente de los ¡bravos! dieron fe de este nuevo triunfo del gran bailarín. Antonio Fernández-Cid no está, en realidad, ausente de las columnas de su crítica, a pesar de que la ópera barcelonesa haya reclamado su rigurosa pluma, porque sus crónicas desde Granada perfilan claramente la labor de Antonio y su conjunto de "ballet". Y se ciñe al rotundo éxito de anoche⁶⁸¹.

⁶⁸⁰ Antonio Fernández Cid, «Con las actuaciones del "Ballet Español de Antonio", dio comienzo la XIV quincena musical donostiarrá», *ABC*, septiembre 9, 1953, 21-22.

⁶⁸¹ O.A., «Antonio y su "ballet", en el Español», *ABC*, noviembre 14, 1953, 34.



Figura 82: ABC, Noviembre 12, 1953, 26.

A partir de este momento el acólito reprodujo “literalmente” las palabras que Fernández-Cid publico el 20 y el 23 de junio de 1953⁶⁸², e introdujo una gran polémica en torno a la autoría de los arreglos orquestales de *Suite de Sonatas* que acabó llegando a los tribunales, tal y como se explicará posteriormente:

La orquesta demostró su calidad bajo la dirección de Ángel Urraz⁶⁸³ en *El segoviano esquivo*, y en *El llanto a Manuel de Falla*, de Vicente

⁶⁸²“Antonio bailó con la perfección de siempre. Rosita Segovia le secundó con vibración y seguridad. El conjunto lució disciplina, juventud. Coreografía, vestuario, luces, decorado cooperaron al éxito enorme. La 'Elegía', de Vicente Asencio, algunas de las 'sonatas' del padre Soler, el zapateado sin fondo instrumental... ¡Cuánta maravilla! Me produjo extraordinaria impresión el obsesivo conjunto dramático del *Martinete* popular; la severa y expresiva coreografía del *Llanto a Manuel de Falla*, buena música de Vicente Asencio; la graciosa y rítmica 'suite' de 'danzas vascas', mejor bailada por ellas que por ellos; el arranque del *Segoviano Esquivo*, un 'ballet' ingenuo y simpático en que Matilde Salvador, autora de la música, no puede hacernos olvidar sus canciones maravillosas; *La caña* y *Las seguiriyas* populares, que Flora Albaicín y Antonio desarrollan maravillosamente. Elementos jóvenes todos, presididos por Rosita Segovia, gran bailarina”. Más información en Fernández Cid, «En el Generalife se presentó el “Ballet Español de Antonio” y fue inaugurado el bellissimo teatro al aire libre ocupado por tres mil espectadores», 56; Fernández Cid, «Tríptico filarmónico de un domingo en el Festival de Música y Danzas de Granada», 48.

⁶⁸³Fallo del crítico ya que el verdadero nombre del pianista y director de la orquesta de Antonio era Ángel Currás.

Asencio. Algunas versiones han de cuidarse más. Queremos significar el inexplicable olvido del nombre de Joaquín Rodrigo, autor del extraordinario arreglo instrumental de la sonata del padre Soler, obra que se ha estrenado con éxito muy grande en Berlín con la interpretación de la Orquesta de Cámara de Berlín, dirigida por Von Benda⁶⁸⁴.

Parece evidente que Antonio Fernández-Cid se vio superado por las circunstancias, de lo cual fue plenamente consciente, evitando adentrarse en cualquier tipo de análisis relacionado con la técnica de la danza, con las implicaciones de la creación de obras de mayor formato, o con las de la presentación de una compañía de estas características en el panorama escénico español. También pudiera ser que el crítico se adscribía a la vertiente ortodoxa que rechazaba las innovaciones de Antonio, y que su filiación artística estuviera más en la línea de Pilar López, tal y como veremos a continuación. El éxito que tuvo la presentación del ballet de Antonio en el Teatro Español hizo que la sesión programada hasta el treinta de noviembre tuviera que ser prorrogada hasta el 8 de diciembre.



Figura 83: *ABC*, Noviembre 29, 1953, 48

⁶⁸⁴O.A., «Antonio y su “ballet”, en el Español», *ABC*, noviembre 14, 1953, 34.

Antonio el bailarín no fue el primer artista español que intentó coreografiar un “gran ballet” de danza española estilizada, aunque sí fue el primero que logró hacerlo con éxito. Doce años después del estreno del *Concierto de Aranjuez* como obra sinfónica, Pilar López estrenó en Barcelona una versión escénica que interpretó el guitarrista Luis Maravillas bajo la dirección de José María Franco, concretamente el 12 de abril de 1952. Pilar López tenía el reto de elaborar una coreografía a la altura de la partitura de Joaquín Rodrigo, que se adaptara a su finalidad, a su carácter, a sus matices, en definitiva, una tarea bastante compleja. La artista necesitaba nuevas músicas para presentar nuevas obras al público español, ya que desde que volvió a los escenarios españoles en 1946 tras la muerte de su hermana, La Argentinita, sólo había coreografiado dos obras originales, *Pepita Jiménez* de Albéniz y *La zapatera y el embozado* de García Leoz en 1950, el resto formaban parte de los programas que había bailado bajo la sombra de su hermana en los Estados Unidos.

No es de extrañar que Pilar López recurriera a una obra sinfónica preexistente, si se tienen en cuenta sus declaraciones en torno a su manera de coreografiar. Han sido varias las declaraciones la artista al respecto, pero quizás la más extensa y completa sea la que recoge Ángel Álvarez en su libro sobre Pilar López:

No sé cómo explicarme. Claro, decirle a un músico lo que yo quiero hacer y lo que la música debe representar, yo aquí voy a dar cuatro vueltas y luego me voy para allá y voy a zapatear. Yo es que eso no lo entiendo. Yo para que me venga todo eso tengo que tener un aliciente, algo que me inspire a hacer eso. Es que yo no comprendo cómo antes de conocer la música puedes decir el baile, ¿pero esto cómo puede ser?

Ahora crean la música a medida del baile. No bailan una música, se inventan los pasos y luego los músicos tienen que escribir la música sobre la pauta del baile ya hecho. Y esto no lo hacen ni uno, ni dos, sino muchos. En cierta manera es una forma de invertir los términos lógicos de la danza.

A mi eso no me va. Será antiguo, o será moderno... es como si tu me dices que me voy a ir con un señor que no conozco, hombre no, no, es que me tiene que gustar el señor para irme; o viceversa, al señor le tiene que gustar la señora. Y eso es enamorarte de un señor, o enamorarte de una señora, o enamorarte de una música⁶⁸⁵.

Las obras de Pilar López eran el producto de un largo proceso de composición con muchas horas de trabajo en los que no había lugar para la aleatoriedad; era una coreógrafa concienzuda. En una entrevista concedida al periódico *Solidaridad Nacional* la artista explicaba en relación al *Concierto de Aranjuez*:

Desde hace más de dos años yo tenía la idea de montar esta música coreográficamente. Pero estábamos trabajando constantemente y no era fácil.

—¿Cuándo se decidió a hacerlo?

—Cuando terminé aquí en Barcelona. Durante tres meses he estado en Madrid escuchándolo constantemente y me ha sido bastante difícil montarlo.

—¿Le ofrecía dificultades la coreografía?

—Muchas. Sobre todo, el segundo tiempo.

—¿Qué parte le fue más fácil?

—La última⁶⁸⁶.

La primera de las dificultades que asaltó a Pilar López a la hora de crear su ballet fue de tipo conceptual. Parece ser que Pilar López no encontraba una historia que diera sentido a los tres tiempos del Concierto de Aranjuez y se entrevistó con Joaquín Rodrigo para ver si el compositor le daba alguna idea que pudiera encuadrar e inspirar su

⁶⁸⁵ Ángel Álvarez Caballero, *Pilar López: una vida para el baile* (La Unión: Concejalía de Cultura, 1997), 68.

⁶⁸⁶ J. del C., «Cómo y por qué hizo Pilar López el Ballet del Concierto de Aranjuez», *Solidaridad Nacional* (Madrid, abril 26, 1952).

coreografía. Según cuenta Pilar López a Ángel Álvarez, el compositor no resolvió sus dudas: “Maestro, ¿Por qué le ha puesto usted Concierto de Aranjuez? Y me contestó una cosa muy peregrina: ay hijita, hijita, no sé, lo mismo que le podía haber puesto el Concierto de Cuenca”⁶⁸⁷.

Finalmente la artista ideó tres escenas que tituló *Atardecer. Romance en los jardines; La noche; y El día*, para las que Soirt escribió más tarde el argumento⁶⁸⁸. El hecho de que haya sido escrito *a posteriori*, e incluso la manera en que está escrito, nos da a entender que su función fue la de explicar, o más bien justificar, la coreografía⁶⁸⁹. La obra de Pilar López no puede ser estudiada globalmente porque cada movimiento atiende a diferentes motores coreográficos.

Si nos ponemos en la piel de Pilar López y escuchamos la obra, es fácil deducir que lo primero que le llamó la atención fue su ritmo, una célula de dos compases en 6/8 con hemiolas que se repite constantemente dotando a la obra de un carácter popular fácilmente reconocible. Podemos encontrarlo en algunas jotas, en las seguidillas, y en las alegrías y bulerías flamencas. Parece lógico pensar que Pilar López concibiera el *Allegro* como un gran puzzle sobre el que encajar distintos pasos que respondieran a ese ritmo, ya fueran tomados del flamenco, del folclore español o de la escuela bolera. Lo más interesante es la forma en que la coreógrafa presentó estos recursos coreográficos, la

⁶⁸⁷ Álvarez Caballero, *Pilar López*, 95.

⁶⁸⁸ En el programa del estreno conservado en el archivo de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, únicamente aparecen los títulos de las escenas. Es ya en el programa de la actuación en el Teatro de la Comedia de Madrid, cuando se añaden los argumentos de Soirt –acrónimo de Tomás Ríos Ovelleiro, marido de Pilar López–.

⁶⁸⁹ *Atardecer. Romance en los jardines*. Es un bosque-jardín al que llegan varias parejas que se acarician amorosamente, inspiradas por el ambiente romántico que se respira. Sucede en la tarde de un día de primavera. Dos personajes, un hombre y una mujer –que encarnan la danza alegre–, interrumpen el amoroso coloquio. Se desentienden de cuanto les circunda y, por todos los medios, tratan de hacer partícipes de su alegría a cuantos allí se encuentran. Después de algunos vanos intentos, consiguen sus deseos. Termina este primer tiempo con la interpretación bailada de todos los que están en escena.

La noche. Jardín con una fuente. Envuelta en el misterio de la noche, a la que representa, e iluminada por la luz de la luna, baila una mujer de la que emana poesía y dolor. A continuación aparecen en escena, espaciadamente, cuatro enamorados a quienes subyuga la noche. Aparecen sus amadas, quienes se extrañan del embrujo de que están poseídos. Inmediatamente tratan de que vuelvan a la realidad. No lo logran. En ausencia de “La noche”, los enamorados continúan bajo el influjo de su melancolía. Ellas muestran su desconsuelo con el estatismo.

El día. Evocación estilizada de un baile de corte, una mañana de primavera, en los jardines de Aranjuez.

mayoría tenían todavía un origen muy identificable puesto que Pilar López más que depurarlos técnicamente lo que hizo fue citarlos literalmente, es decir, únicamente cambió su contexto. Por poner un par de ejemplos, del folclore utilizó el “paso del águila” del *Bolero de Caspe* sin alpargatas ni castañuelas, así como pasos de sardana y de folclore castellano; del flamenco eligió el típico “paseílo por alegrías”; y de la escuela bolera tomó el “paseo de panaderos”. En general, esta coreografía fue una mezcla de citas literales descontextualizadas alternadas con fragmentos de baile más puro, fundamentalmente de escuela bolera, como en el caso de la segunda pareja de enamorados que aparece en escena. Por tanto, la estilización que aparece en esta obra es todavía muy incipiente, sobre todo si la comparamos con la de Antonio Ruiz Soler o Mariemma.

El segundo movimiento, *La noche*, es el que menos justicia hizo a la obra de Rodrigo desde el punto de vista coreográfico. Pilar López debió darse cuenta de que no podría utilizar el mismo sistema que en el primer tiempo porque el *Adagio* no poseía un ritmo en el que fuera fácil la utilización explícita de recursos folclóricos. Este hecho obligó a Pilar López a crear nuevos pasos y encadenamientos o a modificar profundamente los existentes para que encajaran con la intensidad musical. Quizá por ello fue el movimiento que más le costó elaborar. Al margen de sus declaraciones, se puede probar a través de la coreografía que existieron momentos conflictivos de inspiración creativa.

En la primera parte del adagio hay tres elementos que determinan el baile. El primero de ellos es la mantilla española, un recurso tradicional que a Pilar López le gustaba introducir en sus coreografías, posiblemente por el estilo de danza que generaba. El uso de mantilla o mantón conllevaba su dificultad porque requería una colocación de brazos específica y producía unos movimientos limitados. No obstante, para Pilar López no suponía una merma, más bien le permitía rellenar compases muy fácilmente simplemente caminando, envolviéndose en la mantilla, girándola como si de

un mantón se tratara, etc... Tal vez por ello introdujo en su esquema programático la idea de que la noche envuelve a los enamorados con su manto de melancolía.

El segundo, es la coreografía de parejas. En esta ocasión Pilar López utilizaba un juego de parejas muy típico en su obra, con figuraciones y transiciones de fuerte sabor popular –careos, pasadas, vueltas, etc.– que repetía con cada uno de los enamorados que la rodeaban. Estos esquemas tan sencillos repetidos tantas veces eran síntoma de una clara falta de inspiración coreográfica. El tercer elemento, complementario a los dos anteriores, es el uso y abuso de la castañuela. La artista las utilizaba de dos maneras, una era el toque conocido como *carretilla* el cual se efectúa golpeando continuamente los cuatro dedos sobre la castañuela de la forma más homogénea posible; y la otra era el parafraseo melódico, en este caso tan obvio que no complementaba la melodía, la enturbiaba. Estos recursos dieron la oportunidad a Pilar López de hacer una coreografía minimalista, en la que prácticamente no ocurría nada porque la atención del espectador recaía en la castañuela. Al rellenar el plano sonoro daba la impresión de que existía más acción en el plano visual. El problema de la utilización de este elemento es que la música de Rodrigo no admitía la brusca introducción de un instrumento percutido como las castañuelas, que acababan con la magia, la sutileza y el sentido dramático de la melodía. Esta circunstancia fue recogida por Fernández-Cid en su reseña: “Quizás sobre algún zapateado [...] el excesivo taconeo y las castañuelas que personalmente suprimiría en el Lento de Pilar López⁶⁹⁰”.

Estos tres elementos aparecían también en *Pepita Jiménez*, obra que según contó a Ángel Álvarez, le costó varios años coreografiar⁶⁹¹. La única versión audiovisual que se ha encontrado de esta obra es la que filmó Edgar Neville para *Duende y Misterio del Flamenco* en 1952. En ella aparece rodeada por tres hombres con los que baila tanto en conjunto como individualmente, lleva una mantilla española que los hombres le quitan y usa la carretilla de manera incesantemente en las partes lentas. Estos fragmentos tienen

⁶⁹⁰ Antonio Fernández Cid, «Comedia: Pilar López y su Ballet español», *Arriba* (Madrid, junio 7, 1952).

⁶⁹¹ *Pepita Jiménez* se estrenó en el Teatro Fontalba de Madrid en 1946, como homenaje póstumo a Encarnación López La Argentinita. Véase Álvarez Caballero, *Pilar López*, 95.

una gran similitud estética y conceptual con la primera parte del Adagio del *Concierto de Aranjuez*, de lo que se deduce que no utilizó la música de Rodrigo como única fuente de inspiración para la creación de su coreografía, o bien, que no supo hacerlo correctamente, no supo adaptarse a su naturaleza. Más bien, la impresión es la contraria, que Pilar López aprovechó el carácter triste, misterioso y amoroso de la música para repetir la fórmula que tanto éxito le había reportado con *Pepita Jiménez*.

El estilo coreográfico cambia radicalmente cuando entran en escena las novias despechadas, destacando especialmente el zapateado que realizan en la cadencia a modo de “escobilla flamenca”. En esta ocasión la artista sí que respeta el carácter de la cadencia y evoluciona conjuntamente con la guitarra en el aumento de tensión. No obstante, cuando la cadencia termina descargando toda la tensión acumulada en la recapitulación del tema principal a manos de la orquesta Pilar López vuelve perder la inspiración. Este intensísimo momento sonoro no tiene correspondencia en el plano visual, ya que las bailarinas únicamente caminan hacia atrás, no bailan. Pese a que Tomás ríos trató de enmascarar esta carencia argumentando que “las amantes muestran su desconsuelo con el estatismo” ningún coreógrafo optaría por usarlo a no ser que se viera totalmente superado por la fuerza expresiva de la melodía y no diera con los pasos adecuados para acompañarla. En este sentido es un alivio la decisión de Pilar López: mejor no hacer nada que introducir unas castañuelas con carretilla.

Es probable que la raíz del problema se encontrara en que Pilar López poseía un estilo sobrio, contenido y minimalista a la hora de afrontar la danza española estilizada. Esta circunstancia chocaba frontalmente con la música del Adagio, repleta de matizaciones y con una gran carga sentimental. El poder y la fuerza de la música de Rodrigo superaron a Pilar López como coreógrafa.

En cuanto al tercer movimiento, Rodrigo quiso evocar una danza cortesana. El carácter de la melodía y los patrones rítmicos que utilizó ofrecieron una fácil traslación a la danza española, concretamente a la escuela bolera, una de las especialidades

coreográficas de Pilar López, pese no haber sido suficientemente reconocida como tal. La apariencia cortesana la obtuvo mediante dos elementos: el primero de ellos, el baile en parejas, para el cual utilizó reverencias, saludos y giros con reminiscencias a las danzas bajas renacentistas; el segundo elemento fue el desfile, utilizado únicamente dos veces, una para introducir a los bailarines en escena y otra, a mitad del *Allegro* para contrastar con la inmovilidad de la coreografía de parejas. También dio un aire arcaico y aristocrático a la danza el hecho de que Pilar López centrara la actividad del baile principalmente en la parte inferior del cuerpo. Posiblemente recurrió al trabajo de piernas porque con movimientos rápidos, secos y saltados podía reflejar mejor el carácter alegre y picado de la melodía. Para ello utilizó tanto la escuela bolera como el ballet clásico, y en ocasiones una estilización de la primera mediante la segunda. El recurso más utilizado fueron los pequeños saltos –entrechat quatre, cinque, brisses, assembles, etc.– lo que en ballet se suele denominar “batería”.

En opinión de muchos expertos, el ballet de Pilar López no era redondo. En opinión de Vicente Marrero:

Lejos todavía de lo que propiamente se entiende por ballet en el mundo de las danzas, hay en él serios intentos, aunque limitados, de lograrlo [...] Es notorio cómo desmerece la plástica, la ejecución y la autenticidad del baile, cuando se compara con otras danzas de carácter que Pilar lleva en su repertorio y que ejecuta admirablemente. Me refiero al segundo tiempo del *Concierto de Aranjuez*.

[...] Pilar no acierta enteramente con las posibilidades que la sensibilidad más avanzada de nuestro tiempo ofrece al ballet español, sin olvidar, por otra parte, lo fácil que es caer en lo convencional, en la falta de técnica de conjunto, tan propia de los cuadros españoles cuando se alejan de las formas estereotipadas del baile popular, o en el apego a la alegoría, tan ajena al mundo de nuestras danzas.

La versión de Pilar del *Concierto de Aranjuez* merece todos los encomios cuando se tiene en cuenta la situación concreta de nuestra

danza de conjunto; pero está muy lejos de ser un ideal y un gran acierto⁶⁹².

No obstante, el estilo contenido de Pilar López contribuyó en cierta manera a su éxito –junto con la extraordinaria música de Rodrigo y una correcta ambientación–; al moverse entre la tradición y la vanguardia contó con el beneplácito de todo el público, fue un puente de unión entre la tendencia innovadora de Antonio y la de sus ortodoxos detractores. En este sentido son esclarecedores los comentarios de Javier Alfonso para *ABC*:

Y así, Pilar López sin “Decálogos” limitadores –el arte es aspiración, es rebusca, es ampliación ininterrumpida– y sin torbellinos y redobles “supersónicos”, logra los elementos precisos para plasmar en una serie de bellas estampas el espíritu y la esencia del baile español⁶⁹³.

Fernández-Cid aprovechará la ocasión para establecer comparaciones negativas con Antonio Ruiz Soler, posicionándose claramente en cuanto a su opinión del artista se refiere⁶⁹⁴:

El espectáculo de Pilar López dignifica las carteleras, sirve de antídoto a los incontables y burdos muestrarios de españoladas que hasta entre nosotros mismos se imponen y muestra lo que con calidad, estudio, tradición, disciplina y ausencia de ridículos pruritos de alarde y divismo puede lograrse⁶⁹⁵.

Más trascendencia para la historia de la danza española tuvo el ballet *Suite de Sonatas*, en el que de alguna manera también intervino la mano de Joaquín Rodrigo. Según puede apreciarse en la correspondencia privada del bailarín, fue Pastora Martos

⁶⁹² Marrero, *El enigma de España en la danza española*, 218-220.

⁶⁹³ Javier Alfonso, «Pilar López se ha presentado en el Teatro de la Comedia con su Ballet Español», *ABC* (Madrid, junio 7, 1952).

⁶⁹⁴ Una vez leído el párrafo es más fácil comprender su pésima actuación ante el estreno de la compañía Antonio Ballet Español en los Jardines del Generalife. No sabe lo suficiente como para lanzar un agudo análisis de un espectáculo de danza, y además, sus gustos son contrarios al innovador estilo del bailarín.

⁶⁹⁵ Fernández Cid, «Comedia: Pilar López y su Ballet español».

quien le sugirió las posibilidades que ofrecía la música del Padre Soler para ser llevada a escena⁶⁹⁶. La versión inicial fue llamada simplemente *Sonatas* o *Dos sonatas*, y constaba de dos números, la *Sonata n.º 5 en re mayor* y la *Sonata n.º 11 en sol menor* del Padre Soler. Fue creada con estructura de solo y por tanto era interpretada únicamente por Antonio acompañado al piano –generalmente por Ángel Currás–, sin la intervención de Rosario ni la del cuerpo de ballet. El estreno tuvo lugar en el Teatro español el 14 de Marzo de 1952, donde obtuvo un gran éxito, pero su difusión se debió a dos hechos posteriores: la participación de Rosario y Antonio en el I Festival Internacional de Granada y su aparición en *Duende y Misterio del Flamenco*. Ángel Currás. El éxito de *Sonatas* estaba siendo de tal magnitud que Antonio comenzó a plantearse la posibilidad de crear una obra de mayor formato que permitiera la integración de toda la compañía en pequeños números alternando solos, dúos, tríos, etc. y que, a diferencia de la primera, fuera interpretada con orquesta. Fue el propio Antonio quien seleccionó las ocho sonatas del padre Soler que constituirían la suite y quien pidió a Joaquín Rodrigo que las orquestara. Rodrigo accedió a ello y le regaló la partitura una vez acabada, de modo que el compositor solamente cobraría los derechos de autor de cada representación⁶⁹⁷.

La versión extendida de las sonatas del padre Soler se estrenó en el II Festival Internacional de Música y Danza de Granada bajo el nombre de *Suite de sonatas*. La presentación fue todo un éxito pero según la versión dada a la prensa por el propio Rodrigo, la música no acabó de agradar al bailarín, por lo que el maestro tuvo que hacer algunos retoques antes de la siguiente actuación en Bilbao⁶⁹⁸. La prensa es la única referencia documental de la existencia de estos cambios ya que ni en la correspondencia de Antonio, ni en la de Rodrigo ha quedado constancia de ellos. En el Archivo de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo no se conserva ninguna partitura ni borrador manuscrito de la obra que pudiera reflejarlos, únicamente hay una partitura en braille

⁶⁹⁶Véanse los fondos del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, concretamente los relativos a Antonio Ruiz Soler, lote número 1136.

⁶⁹⁷«El pianista del bailarín Antonio calca una obra de Joaquín Rodrigo», *Pueblo*, noviembre 11, 1954.

⁶⁹⁸Ibid.

con unas supuestas anotaciones interpretativas que quizás podrían contener dichas modificaciones pero que no han sido traducidas.



Figura 84: Ballet Español de Antonio representando *Suite de sonatas*

El 22 de agosto del mismo año, *Suite de Sonatas* se estrenó con éxito en la sala del senado de Berlín en versión sinfónica, bajo el título de *Soleriana* –interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín y dirigida por Hans von Benda–, y en noviembre tuvo lugar la presentación de la nueva compañía y el nuevo repertorio de Antonio en el Teatro Español de Madrid. El esperado evento fue un rotundo éxito pero ocurrió un hecho que desencadenó una curiosa controversia: el nombre de Joaquín Rodrigo no apareció en los programas de mano. El análisis de los hechos puede seguirse claramente a través de la prensa, y concretamente a través de *Pueblo* y *ABC*. Muestra de ello son estos dos fragmentos publicados el 14 de Noviembre de 1953:

Queremos significar el inexplicable olvido del nombre de Joaquín Rodrigo, autor del extraordinario arreglo instrumental de la sonata del Padre Soler⁶⁹⁹.

La *Suite de Sonatas* de Soler, en la versión orquestal de Joaquín Rodrigo –descuido importante el omitir su nombre en todos los programas– es una de las mejores creaciones de Antonio. Y, a decir verdad, resulta de mucho más interés la interpretación de las sonatas en la instrumentación del autor del *Concierto de Aranjuez*, que simplemente al piano y –no digamos– a dos pianos. Pues el encargo fue de Antonio, también en este sentido merece aplausos el bailarín español. Suponemos que será para él máxima alegría saber del triunfo de sus “Sonatas” como obra de concierto, al ser interpretadas en Alemania por la Orquesta de Cámara Berlinesa que dirige Bon Venda⁷⁰⁰.

En realidad, no hubo olvidos y sí omisiones, ya que el arreglo que sonó esa noche no fue el de Joaquín Rodrigo, sino el de Ángel Currás, el pianista y arreglista oficial de la compañía. Joaquín Rodrigo no se enteró de lo ocurrido en Madrid porque estaba realizando por esas fechas un largo viaje por el Próximo Oriente, Grecia y Turquía y fue al regresar cuando estalló el conflicto con la publicación de una entrevista en febrero de 1954 en el *Diario Pueblo* cuyos titulares decían: “El pianista Currás ha calcado una obra orquestada, preparada y terminada por el famoso compositor Joaquín Rodrigo”. Rodrigo explica que fue Fernández-Cid quien le comentó que en Madrid se había bailado su adaptación de las sonatas y que no había sido citado como arreglista. Tras una serie de indagaciones, el maestro comprobó que el nombre de Currás comenzaba a aparecer como adaptador, e inmediatamente interpuso un litigio amistoso en la Sociedad General de Autores para que la entidad dilucidara si había existido plagio. Ángel Currás, por otra parte, hizo su réplica a este artículo concediendo una entrevista al mismo diario el día 16 de febrero de 1954, en la que explicaba los hechos: Antonio no estaba del todo contento con la orquestación de Rodrigo tras la actuación de Bilbao –donde ya se bailó con las modificaciones exigidas por el bailarín– y cómo al acabar ésta, el artista le pidió

⁶⁹⁹O.A., «Antonio y su “ballet”, en el Español».

⁷⁰⁰«Antonio y su Ballet Español», *Pueblo*, noviembre 14, 1953.

personalmente que hiciera otra orquestación más acorde con lo que los bailarines habían ensayado previamente –lo más probable es que Antonio coreografiara directamente sobre la música de Soler, y que ensayara cotidianamente al piano con las reducciones y adaptaciones que Currás realizara para el caso–. Según Currás, Antonio tenía muy claro que no bailarían de nuevo con los arreglos de Rodrigo y le puso sobre aviso: si no era capaz de realizar la nueva orquestación la obra se interpretaría a dos pianos. En su entrevista Ángel Currás citaba también el descontento de los bailarines de la compañía, dando a entender que no fue una cuestión personal, sino un problema coreográfico el que hizo que Antonio desechara el arreglo de Rodrigo. Ante la pregunta de por qué no había puesto su nombre junto al de Soler, el pianista contestó que no consideraba tan importante su aportación como para aparecer en el programa, pero que sí había dejado constancia de ello en la Sociedad General de Autores. El siguiente paso que dio fue querellarse contra Rodrigo y contra el periodista Arduengo del diario Pueblo por injurias. Pidió medio millón de pesetas de indemnización, alegando que gozaba de una gran popularidad internacional por pasear el ballet de Antonio y “la buena música española” triunfalmente y que con los hechos sucedidos su prestigio quedaba en entredicho. El resultado del litigio presentado por Rodrigo en la Sociedad General de Autores no se hizo público pero la prensa del 29 de enero de 1956 recogía el de la querella presentada por Currás:

Incidente artístico resuelto. La Sección Séptima de la Audiencia Provincial ha dictado auto revocando y dejando sin efecto el procesamiento del maestro Don Joaquín Rodrigo (...) Con este auto se ha puesto punto final al desagradable incidente, estableciendo que D. Joaquín Rodrigo, no tuvo intención de injuriar ni menospreciar al Sr. Currás.

La “Suite” del padre Soler, instrumentada por Joaquín Rodrigo con demasiado optimismo sobre las orquestas que por estos mundos habrán de tocar su versión, [...] ⁷⁰¹.

⁷⁰¹ Recorte de prensa guardado en el Archivo de la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

La cuestión más importante de esta historia –al margen de saber si realmente existió el plagio–, es la supuesta inadaptación coreográfica de la versión de Rodrigo. Hay que saber qué razones pueden esgrimirse para que una obra con buena acogida a nivel sinfónico sea rechazada tan rotundamente a nivel escénico, y para ello hay que analizar la obra desde diversos aspectos.

Los bailes del repertorio bolero dieciochesco que el bailarín había interpretado hasta el momento respondían mayoritariamente a la forma copla–estribillo. Pero como dijimos anteriormente, Antonio fue un intérprete sumamente expresivo y no es de extrañar que buscara un modelo formal menos rígido para sus obras de nueva creación, en el que la interrelación entre la música y la danza alcanzara cotas más elevadas en las que poder proyectar libremente sus inquietudes estéticas⁷⁰². Gracias a esto, *Suite de sonatas* presentaba una mayor adecuación de la frase coreográfica a la frase musical, y el toque de castañuelas era, por tanto, más estilizado, más rico en matices y con más concesiones a la melodía y la musicalidad.

Todas las sonatas orquestadas para la *Suite* respondían a la forma tradicional ABA', con el esquema clásico de exposición de motivos, desarrollo y recapitulación con licencias, pero es en las repeticiones de este esquema donde encontramos las primeras diferencias entre las versiones de Rodrigo y de Currás. Mientras que la *Soleriana* de Rodrigo realiza las típicas repeticiones tras las exposiciones y las recapitulaciones, la *Suite* de Currás se abstiene de hacerlas. La duración es por tanto, prácticamente el doble de extensa en el caso de *Soleriana* que en el de *Suite de sonatas* –cuarenta y dos minutos de la primera frente a veintidós aproximadamente de la segunda–. Realmente este dato es anecdótico porque cuando se bailara la versión de Rodrigo en Granada y en Bilbao tampoco se realizarían las repeticiones oportunas, ya que la obra sería demasiado larga para el nutrido programa que presentaba Antonio.

⁷⁰²Véase *Eritaña* y el *Bolero Puerta de Tierra* de Albéniz en su segunda versión coreográfica, *Allegro de Concierto* de Granados o las propias *Sonatas*.

En la orquestación es sin duda, donde encontramos mayor número de diferencias. La de Rodrigo era enormemente rica en colorido tímbrico y muy creativa a la hora de la distribución melódica. Establecía originales diálogos entre la cuerda y el viento madera, y entre el viento madera y el metal, al que en determinadas circunstancias daba un claro protagonismo como contraste. Por su parte, Currás utilizaba un modelo menos elaborado en el que predominaban las cuerdas dialogando entre sí y con las maderas porque el viento metal cumplía una función meramente armónica. En este sentido es preciso recordar las palabras de Fernández-Cid tras el estreno en Granada quien opinaba que había sido : “instrumentada por Joaquín Rodrigo con demasiado optimismo sobre las orquestas que por estos mundos habrán de tocar su versión”⁷⁰³. Rodrigo introdujo multitud de adornos y de pequeñas estructuras rítmicas en el entramado armónico de las sonatas que hacen pensar que no tuvo en cuenta las castañuelas a la hora de componer sus arreglos. Por el contrario, Ángel Currás ensayaba a diario con la compañía y debía conocer sobradamente los toques y la coreografía que tenía que acompañar porque su *Suite* era limpia y sencilla en este sentido, haciendo destacar fundamentalmente la melodía⁷⁰⁴.

Si se quiere buscar una justificación interpretativa al rechazo de la versión de Rodrigo, tiene que estar relacionada con esta cuestión. No hay que olvidar que la función de las castañuelas es precisamente la de adornar la melodía y quizás una excesiva superposición de ritmos restó efectividad y protagonismo a este instrumento provocando el rechazo de los bailarines. Hay que tener en cuenta que la mayoría de ellos no poseían conocimientos musicales, es decir, cuanto más clara fuera una entrada y más marcados estuvieran los tiempos, mejor bailaban. Si tenían que ejecutar a toda velocidad unos complicados toques de castañuelas, coordinarlos con otros movimientos corporales y además encajarlos en un complejo entramado rítmico-melódico, es probable que no aceptaran el arreglo. En definitiva, ambas cuestiones tienen el suficiente peso como para provocar el rechazo de la partitura.

⁷⁰³ Fernández Cid, «Tríptico filarmónico de un domingo en el Festival de Música y Danzas de Granada».

⁷⁰⁴ Un ejemplo clarísimo de este concepto es la *Sonata en Re mayor* (el *Fandango* en *Soleriana*).

En cualquier caso, este problema no afectó a las relaciones entre Joaquín Rodrigo y Antonio porque en el año 1965 el bailarín estrenó en el Palacio de La Granja su *Concierto Andaluz*. Fue un desafortunado suceso que por suerte no tuvo consecuencias negativas para ninguno de los tres artistas implicados. Antonio mantuvo la *Suite de Sonatas* de Currás en su repertorio hasta la disolución de su compañía en 1979 y posteriormente la donó al Ballet Nacional de España. Entre tanto, *Soleriana* siguió siendo interpretada como obra sinfónica en las salas de concierto.



Figura 85: Antonio y su Ballet Español en *Suite de sonatas*.

El modelo que Antonio siguió para idear su coreografía pudo ser el del primer acto del ballet de *La bella durmiente* de Marius Petipa y Tchaikovsky, puesto que las similitudes son notables: la escena transcurre en el salón de un palacio con toda la corte reunida tras un ceremonioso desfile; no existe acción, sino una sucesión de breves números con la única finalidad de exhibir el virtuosismo de sus intérpretes; la

coreografía de cada variación muestra unas cualidades técnicas diferentes –equilibrios, giros, flexibilidad, agilidad de piernas en la batería, potencia de salto, etc.–, y el carácter de la música debe ayudar a remarcar esos atributos. Antonio eligió las sonatas del Padre Soler que mejor le podían servir para lograr sus objetivos pero no debió de comunicar exactamente lo que pretendía con cada una de ellas a Rodrigo. Este hecho provocó que el músico, en vez de crear su obra adaptándose a las exigencias de la coreografía de Antonio, la compusiera como si de una obra sinfónica se tratase, lo cual distaba bastante del concepto de partitura que demandaba el bailarín. Es muy probable que si hubiera existido una fluida comunicación de objetivos entre ellos se habrían evitado las controversias.

Retomando la trayectoria profesional de Antonio, tras la presentación de su nueva compañía en el Teatro Español emprendió una gran gira durante los años 1954 y 1955 que lo llevó a actuar por numerosas ciudades europeas, americanas, y africanas. El éxito de la gira fue clamoroso, y el mejor ejemplo de ello es el debut en París en el Teatro Empire, donde fue sacado a hombros.



Figura 86: Exitoso debut en París. Fotografía de Juan Gyenes.

El año 1954 Antonio estrenó un nuevo programa acorde con su gran compañía, sustituyendo a Flora Albaicín por Carmen Rojas, a quien promocionó desde su cuerpo de

ballet. El debut tuvo lugar en el Gran Teatro Ópera de Buenos Aires el 26 de agosto, donde se presentó el programa mixto que se adjunta en la página siguiente, reconstruido gracias a la colección atesorada en el archivo del Aula de Danza de la Universidad de Alcalá de Henares⁷⁰⁵.

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR
<i>Allegro de Concierto</i>	E. Granados
<i>Almería</i>	I. Albéniz
<i>Martinete</i>	Popular
<i>Suite de Danzas Vascas (Paseo del cortejo, Gavota Suletina, Gadaleuta dantza, Aurrresku, Ezpatadantza, Arín-Arín)</i>	Popular Arreglos: A. Currás
<i>Suite de Sonatas (En fa sostenido menor, En re mayor, En re mayor, En re bemol mayor, En fa sostenido mayor, En sol menor, En sol menor, En fa mayor)</i>	Padre Soler Arreglos: A. Currás
<i>Farruca</i>	A. Ruiz
<i>Viva Navarra</i>	Larregla
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate
<i>Misterio de las Tapadas</i>	V. Porras
<i>Llanto por Manuel de Falla</i>	V. Asencio
<i>Taranto</i>	Tradicional
<i>Andaluza</i>	M. de Falla
<i>Caña</i>	Tradicional
<i>Soleares</i>	Tradicional
<i>Por Verdiales</i>	Tradicional
<i>Serranos de Véjer (Serranas, Seguiriyas gitanas, Alegrías de Cádiz, Fandangos de Huelva, Bulerías)</i>	A. García Soler
<i>El segoviano esquivo</i>	M. Salvador
<i>Danzas fantásticas (Exaltación, Ensueño, Orgía)</i>	J. Turina
<i>Sacromonte</i>	J. Turina
<i>Los lagarteranos</i>	J. Guerrero

⁷⁰⁵ ECUAH, Sig. 1257.

<i>Sortilegio de los collares</i>	E. Granados
<i>El puerto</i>	Albéniz
<i>Por Alegrías</i>	Tradicional
<i>Fandangos de Málaga</i>	Tradicional

5.4.4 *Todo es posible en Granada* y el musical americano

En este mismo año se estreno la película de Luis Sáenz de Heredia *Todo es posible en Granada*, con guión del propio director y Carlos Blanco. Antonio compartió cartel con Paco Rabal y Merle Oberón, protagonistas de la trama, así como con Peter Damon y Rafael Bardem, entre otros. La música fue compuesta por Ernesto Halffter. La película se estrenó en España el 8 de marzo de 1954, y le fueron concedidas varias distinciones, entre ellas el tercer premio del Sindicato Nacional del espectáculo, y una nominación al Gran Premio del Festival de Cine de Cannes.

La película contiene varias escenas de danza, algunas de las cuales serán comentadas a continuación. En la primera escena Antonio representa el papel de un limpiabotas del Sacromonte granadino bailando dentro de una de las míticas cuevas ante un reconocido representante, Paco Rabal. La intervención es breve pero contundente. Antonio baila un fragmento de unas alegrías en el que predominan el zapateado, el braceo –en el que mueve libremente los dedos– y los marcajes acentuados por golpes donde mueve ligeramente la cadera. Estos toques que podrían parecer afeminados a los ojos de los espectadores más tradicionalistas –aquellos que siguieran la línea abierta por Escudero–, son alternados con “paseílos por alegrías” marcadamente masculinos, produciendo un gran contraste interpretativo. También utiliza tres elementos sonoros para introducir juegos rítmicos: las palmas, los pitos y el zapateado, llamando la atención la dificultad, la rapidez y la variedad de este último. El final de las alegrías es una muestra de virtuosismo que remata con dos giros *en dedans*. Es un número en el que representa, a través de una coreografía frenética, la alegre forma de bailar de los gitanos en las fiestas flamencas de las cuevas del Sacromonte, sólo que elevada a un nivel de complejidad y de perfección digna de un bailarín de su categoría.



Figura 87: Cartel de la película *Todo es posible en Granada*, 1954.

El número principal de la película presenta una mezcolanza extraordinaria de estilos: baila escuela bolera, danza española estilizada, rock & roll y jazz. En la parte de danza española estilizada propiamente dicha, vuelve a utilizar el recurso del diálogo de castañuelas con su compañera, Rosita Segovia–recurso que utilizó en *El hombre y la estrella*–. Las castañuelas tienen mucho protagonismo musical en este pasaje –más incluso que la coreografía–, en el que realizan unos toques complicadísimos de ejecutar, por su velocidad y por su combinación con una compleja serie de pasos, puro virtuosismo de nuevo en la pantalla. Muchos de los recursos empleados para este fragmento estilizado han sido tomados de la escuela bolera: algunos provienen de la coreografía tradicional de las *Seguidillas manchegas*, un baile bien conocido dentro del repertorio de escuela bolera que atesora la familia Pericet; otros de las *Sevillanas boleras*, concretamente de la tercera, a los cuales se les ha modificado ligeramente el movimiento escénico; también pueden encontrarse diagonales de rodazanes al estilo de los utilizados

en las *malagueñas boleras*, así como diagonales de *matalarañas*. Este fragmento también presenta secuencias interesantes de su propia invención en la que mezcla recursos independientemente de su filiación estilística, como por ejemplo, aquella en que alterna un *deboulé* con un *cambré* en *relevé* para avanzar en semicírculos hacia el centro de la escena. A ello hay que sumarle algunos de los remates que son ya un sello de estilo personal: la vuelta de pecho en el sentido contrario a la inercia del movimiento; y por supuesto, el solo de zapateado a modo de escobilla flamenca, en el que utilizó muchos de los recursos que tanto le criticaron los flamencólogos más ortodoxos, como el movimiento de las caderas y de las manos.

Al igual que en el fragmento flamenco de las cuevas, Antonio presenta una mejoría técnica espectacular. Tiene una base clásica bastante depurada que le ayuda a colocar el cuerpo y a mantener todas las posiciones correctamente. En este sentido llama la atención la limpieza con que ejecuta todos los movimientos, incluso en las transiciones. En definitiva, es uno de los números con más sabor español y, a la vez, más influenciado por el musical americano de todos los que hizo.

Este número principal de *Todo es posible en Granada*, así como los de *Luna de Miel* o *La Nueva Cenicienta*, recuerdan inevitablemente a las películas musicales estadounidenses y a Broadway; sobre todo a algunas producciones protagonizadas por uno de los mitos del celuloide, Gene Kelly –*Un día en Nueva York*, *Un americano en París*, *Cantando bajo la lluvia*–, que influenciaron directamente el estilo de Antonio según llegó a reconocer públicamente el artista en diversas ocasiones. Podríamos enumerar los elementos en los que se aprecia esa influencia:

- Tipo de número. Frecuentemente resume la historia de la película o vuelve a presentar los elementos más relevantes que aparecen en ella. Un ejemplo apropiado para el primer caso sería la coreografía final de *La nueva Cenicienta* donde, además de resumirse la historia, se avanza y se resuelve la acción dando por finalizada la película. *Todo es posible en Granada* responde a la segunda

tipología, donde se mezclan los contenidos más importantes dando un final imaginario a la trama que no coincidirá con el real. Todos estos números poseen unas características comunes: ingenuidad, humor, sencillez y virtuosismo, a lo que podríamos añadir dentro de las películas de Antonio cierto punto de humor castizo español y de majismo.

- Escenografía–decorados. Siguiendo el modelo americano, se introducen elementos escenográficos con el fin de enriquecer la coreografía. Por ejemplo rampas y puentes, en el caso de *Niebla y sol*, y ramas y escaleras en el caso de *Todo es posible en Granada*. Algunos elementos arquitectónicos se construyen a tamaño real, salen del plano para integrarse en la escena y en la coreografía –en el caso del *El hombre y la estrella* con los soportales con columnatas–. También es muy frecuente el cambio de escenario, y por tanto de decorado, casi uno por cada momento relevante de la historia: *El hombre y la estrella* tiene tres escenarios distintos –un bosque a la luz de la luna, la plaza de un pueblo y una carretera hacia el horizonte–; mientras que en *Todo es posible en Granada* Antonio pasa por la plaza de un pueblo, por una cueva, una gruta de tesoros, por una boca del metro de Nueva York, por un parque de dicha ciudad, etc. y por un avión de reducidísimas dimensiones. El cambio puede ser real o puede venir inducido por circunstancias ilusorias, como tirarse dentro de un periódico americano que anuncia vuelos directos a España. Generalmente el cambio de espacio escénico suele llevar asociado un cambio de estilo de danza.
- Movimientos escénicos. Hay cierta similitud a la hora de premeditarlos, introduciendo diferentes planos de bailarines: unos integrados en la acción, otros que entran y salen durante una misma escena, y otros que no se suelen mover, únicamente son figurantes –este elemento está presente en todas las películas de Kelly y de Antonio, excepto en *Duende y Misterio del Flamenco* y en *Noches Andaluzas*–. También existe coincidencia a la hora de integrar a niños como figurantes en ciertas escenas y de interactuar con ellos de alguna manera –por

ejemplo un saludo en el que se quitan la gorra o el sombrero que les cubre la cabeza-, como hizo Gene Kelly en *Un Americano en París* –dentro del número *I got rhythm*–o el propio Antonio en su *Zapateado* de Sarasate –dentro de la película *Luna de Miel*-. Otro elemento escénico que aparece en las películas de los dos bailarines es el manteo del protagonista, pero esto quizás no sea influencia de Kelly, ya que es muy típico de la cultura española, sobre todo en la escuela bolera de inspiración goyesca, donde frecuentemente se mantea al pelele.

- Elementos coreográficos. La influencia más directa de Gene Kelly en cuanto a recursos coreográficos se refiere es la vuelta de aspa, a partir de la cual Antonio creó su famosa vuelta de avión. La vuelta de avión es muy parecida a la vuelta de pecho en cuanto a brazos y a quiebro se refiere –quizá a veces con un braceo más abierto y angulosos-, pero la realización de la vuelta es totalmente distinta. La vuelta de pecho se realiza sobre dos pies, mientras que la vuelta de avión se realiza únicamente sobre uno ya que el otro sube hasta colocarse en *passé*. Kelly realizaba este tipo de giro sin tanto quiebro, sin *passé*, y con los brazos estirados a la segunda, de modo que al realizarlas en diagonal varias veces seguidas –cosa que suele hacer en *Un día en Nueva York*, *Un Americano en París* y en *Cantando bajo la lluvia*– parecen las aspas de un molino. También introducirá la diagonal de *deboulés* de avión, que se realiza añadiendo los brazos de las vueltas de avión a los *deboulés* clásicos, y por tanto más parecidos al concepto de partida de Kelly. Por otra parte, algunas de las figuraciones de la pareja solista en el paso a dos también guardan similitud con las coreografías del americano: como por ejemplo los cruces de espaldas, el balanceo cruzado de ambos hacia los laterales, el juego direccional hacia fuera y hacia la pareja, la forma de andar hombro con hombro, el modo de hacer girar sobre sí misma a su compañera mientras ésta mantiene una posición desde el suelo, etc. Además de dos elementos que aparecen en los bailes de Gene Kelly pero que tienen su origen en los ballets clásicos de repertorio, como por ejemplo, el arrastrar a la chica por la sala

mientras ésta realiza un pequeño *arabesque*, y levantarla dando vueltas sobre sí mismo mientras ella mantiene una posición en *arabesque* o *attitude*. Estos juegos de pareja pueden verse en el paso a dos de *El Amor Brujo*, de la película *Luna de Miel*, o bien en el número principal de *Todo es posible en Granada*. Por último hay que destacar nuevamente el recurso del diálogo, frecuentemente utilizado en los musicales para los números de claqué con más de un intérprete. Es curioso cómo Antonio introducirá en sus obras cinematográficas este mismo recurso pero traducido al lenguaje sonoro de las castañuelas, como en *Niebla y sol*, en el número principal de *Todo es posible en Granada*, y en la película *La Nueva Cenicienta*.

- Claqué. La forma de jugar rítmicamente con la melodía que tiene este tipo de danza muestra una relación directa con las innovaciones de Antonio en el campo del zapateado, posiblemente puestas en práctica por primera vez en su famoso *Zapateado* de Sarasate. En resumen, lo que hizo el bailarín español fue abandonar los tradicionales motivos rítmicos de zapateado asignados a los palos flamencos y buscar nuevas combinaciones dejándose llevar por la melodía de las obras. En este sentido son muy elocuentes las palabras de Vicente Marrero:

Es verdad que a veces, por desgracia, en algunos de nuestros bailarines, se ha dado una combinación desastrosa de zapateado castizo y el *tap*, tan fundidos el uno en otro, que se hace difícil encontrar sus límites. Esto es lamentable, y la crítica debe hacer lo posible por luchar contra los zapateados *snoobs* cuando desafíen el sentido primordial del zapateado sobrio, castizo, que siempre debe ser magnetizado y personal [...] Los bailes de escuela y de tablado tienen sus normas, su ritmo y su son, como tiranos de las facultades por espléndidas que sean⁷⁰⁶.

⁷⁰⁶Marrero, *El enigma de España en la danza española*, 117-119.

5.4.5 Coreografiando grandes “ballets” españoles

El amor brujo

Ya en el año 1955, cabe destacar el triunfo de Antonio en el Teatro Palace de Londres, donde estrenó *Rondeña* y *El Albaicín* de Albéniz. El programa ofrecido en el estreno del Teatro Palace el 21 de febrero de 1955 fue el siguiente:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR
<i>Rondeña</i>	I. Albéniz
<i>Taranto</i>	Popular
<i>Sacromonte</i>	J. Turina
<i>Almería</i>	I. Albéniz
<i>Por Soleares</i>	Popular
<i>Suite de Danzas Vascas (Paseo del cortejo, Gavota Suletina, Gadaleuta dantza, Aurrresku, Ezpatadantza, Arín-Arín)</i>	Popular Arreglos: A. Currás
<i>Albaicín</i>	I. Albéniz
<i>Seguiriyas gitanas</i>	Popular
<i>Viva Navarra</i>	Larregla
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate
<i>Por Alegrías</i>	Popular
<i>Fandangos por verdiales</i>	Popular

El peso de los números flamencos y folclóricos aumentó considerablemente frente a los de danza española estilizada, y la crítica especializada londinense no lo pasó por alto, reclamando más números estilizados al bailarín: “Although Antonio's strong suit is undoubtedly the Flamenco dance, some variants of the Spanish dance would have been welcome”⁷⁰⁷.

⁷⁰⁷Elsa Brunelleschi, «The inimitable Antonio», *The dancing times* (1955).

El 5 de abril pasaron a bailar al Teatro Saville de la misma capital, continuando con su espléndida temporada en suelo inglés. En dicho teatro tuvo lugar el estreno de *El amor brujo*, lo que supuso su consagración como coreógrafo. Según Elsa Brunelleschi, este ballet era principalmente para el lucimiento femenino –en este caso el de Rosita Segovia–. No obstante, Antonio modificó el argumento equilibrando más los dos roles. Antonio lo explicaba en los siguientes términos:

Su maravillosa música me fascinó, la oía y oía, la sentía repiquetear en mi cerebro. Me perseguía como “El Espectro” a Candelas. Busqué, indagué, encontré la partitura de piano con sus gritos en la *Danza del fuego*, gritos con los que Falla –si bien no los utilizó en la partitura instrumentada– quiso expresar la angustia de Candelas. Por eso los adopté en mi versión. Leí repetidas veces el argumento y comprendí que en la época en que Martínez Sierra lo escribió, la coreografía en España era una cosa sucinta; de ahí mi deseo imperioso de mayores explicaciones, de hacerlo llegar con mayor claridad al público. Por eso sentí la necesidad plástica de que “El Espectro” muriese en escena, para que el público comprendiera mejor su carácter. Vi que no estaba equivocado cuando lo estrené en París, con un permiso especial de la Ópera Comique, y al día siguiente la prensa francesa saludó el segundo nacimiento de la obra de Falla, que pertenecía al repertorio del citado teatro desde hacía unos veinte años.

Logré explicar plásticamente lo que Falla había escrito, esto me bastaba. La Scala de Milán también era de mi parecer. Me invitaron a bailar *El amor Brujo*, durante un mes, con toda mi compañía.

[...] Las otras modificaciones importantes introducidas por mí en la coreografía del mencionado ballet, son ante todo la transformación del *Paso a cuatro* de la *Pantomima* en un *Paso a dos*. Creo que de esta manera expreso más claramente la conquista y la lucha que para ello tiene que emprender Carmelo. La *Pantomima* convertida en *Paso a dos* tiene más intimidad y fuerza, canta mejor el amor. Y por último las

vocalizaciones de la cantante en el final, aportan un instrumento más, para realzar mejor la brillantez del nacimiento del nuevo día⁷⁰⁸.

El *Amor brujo* fue una obra viva que Antonio modificó con el paso del tiempo según sus necesidades, como por ejemplo, cuando la montó para el Ballet Nacional Español, ya que según afirma Paco Romero –primer bailarín de la compañía por aquel entonces– la obra originaria era excesivamente sencilla para el cuerpo de ballet. Dada la trascendencia de la obra, han llegado hasta nuestros días tres fuentes audiovisuales que la recogen: la primera está integrada en la película *Luna de Miel*, con Rosita Segovia en el papel de Candelas y con Léonide Massine en el de espectro; la segunda es una grabación de Petr Weighl para Radio Televisión Española –que forma parte de la famosa trilogía de los años setenta junto con *Sombrero de Tres Picos* y *La taberna del Toro*– en la que Antonio tiene como pareja femenina a Mariana Recueto; la tercera son las grabaciones de las actuaciones del Ballet Nacional de España, conservadas en su Departamento de Audiovisuales.

La primera danza de los gitanos es un número coreográficamente muy redondo y por tanto ha sido de los menos modificados por Antonio. Posee un predominio absoluto de formas geométricas producidas por las líneas de los brazos, aunque estas figuraciones se integran dentro de lo que puede ser un braceo normal. Por ejemplo, el braceo de la vuelta de pecho mantiene el recorrido tradicional –parte de una cuarta posición, sube a la quinta y vuelve a la cuarta contraria– pero la colocación de los brazos se moderniza con elementos provenientes de la danza contemporánea y del jazz: codos estirados y muñecas rompiendo la línea hacia atrás. Las disposiciones escénicas son también muy geométricas, líneas rectas colocadas frente al público o en diagonal, y algún semicírculo. Son muy frecuentes las secuencias que hacen contrastar los movimientos de Antonio con los de sus cuatro bailarines acompañantes, además de utilizar nuevamente la que alterna posiciones arrodilladas con cambrés en relevé y

⁷⁰⁸Gyenes, *Antonio, el bailarín de España*, 52,54; Parker, «La Macarrona, Carmen Amaya, Antonio y otras grandes figuras del baile flamenco», 50-63.

vueltas. Es una danza muy sobria y masculina que quizá posea los elementos de mayor dificultad de la obra para el protagonista masculino.

Quizás el número más modificado sea la *Danza del fuego*. Antonio ha sabido ir adaptándola sin modificar realmente su esencia, para que las solistas que lo interpreten puedan lucirse al máximo. Todas las versiones coreográficas recurren a tres elementos básicos: los braceos, las vueltas y el zapateado. El avance técnico de los bailarines se hace patente conforme pasa el tiempo y esto se refleja en las modificaciones coreográficas de Antonio: las gesticulaciones realizadas delante del fuego se van depurando, mientras que el número de vueltas de pecho va aumentando considerablemente. No obstante desde la primera versión hay una secuencia de giros tremendamente complicada hacia el final, en la que se utilizan *fouettes*, piruetas, vueltas quebradas y de pecho. Como recurso estilístico de virtuosismo la versión del Ballet Nacional en la que Lola Greco desarrolla el rol principal, añade una serie de diagonales formadas por *grand jetes en attitude*. Es una coreografía muy viva que refleja perfectamente el momento del trance, de exaltación y de locura final de la protagonista, una estilización con bastante sabor flamenco.

El paso a dos también sufre modificaciones en función de la afinidad estilística de la intérprete. El más destacable posiblemente sea el de Rosita Segovia, donde aparecen muchos aspectos del paso a dos americano que explicamos anteriormente: los movimientos escénicos, el arrastre en *arabesque*, los brazos extendidos con las líneas rotas, etc. Este paso a dos representa un hito en la historia de la danza española, ya que poseía una fuerza emotiva muy impactante debido a su realismo, a la pasión de los dos amantes, a su carga erótica, en definitiva, algo poco común para la España franquista del año 1954. Incluso llamó la atención en el extranjero, como reflejan los comentarios de Elsa Brunelleschi:

Highlights of the ballet were the ensemble led by Carmen Rojas y Antonio de Ronda, the seduction of Lucia by the Spectre (Paco Ruiz), his dance of terror with Segovia, her *Fire Dance* and the love duet with

Antonio (which was as passionate, if not as suggestive, as the one in Petit's Carmen)⁷⁰⁹.



Figura 88: Antonio y Rosita Segovia en el paso a dos de *El amor brujo*, 1955.

El mejor ejemplo de esta escena, y del ballet en general, posiblemente sea la versión que Michael Powell filmó para su película *Luna de Miel*⁷¹⁰, donde el bailarín intervino como intérprete y coreógrafo del mencionado ballet –en el que Léonide Massine baila el papel del espectro– y además como intérprete de *Los amantes de Teruel*, ballet de estilo neoclásico coreografiado por Massine sobre música de Mikis Theodorakis. También resultan relevante su interpretación del *Taranto* junto a Carmen Rojas y, por supuesto, el fragmento del *Zapateado* de Sarasate que baila mientras anda por la carretera. Como es de suponer este último número es una adaptación que no reproduce fielmente la versión escénica teatral, pero sirve para apreciar con bastante

⁷⁰⁹Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 78.

⁷¹⁰Fue una coproducción española e inglesa del año 1959. Un drama musical dirigido por el británico Michael Powell, quien contaba ya en su trayectoria con dos interesantes películas que giraban en torno a la danza: *Las zapatillas rojas* (1948) y *Cuentos de Hoffman* (1951). El guión fue escrito por el propio Powell y Luis Escobar, y está concebido como el cuaderno de viaje por España de una pareja de recién casados, Kit y Anna, interpretada por Anthony Steel y Ludmilla Tcherina. En el camino conocen a Antonio –que se interpreta a sí mismo– con el cual irán cruzándose casualmente en muchas de las etapas de su viaje. Estrenada el 29 de marzo de 1959, recibió el Gran Premio Técnico del Festival de Cine Cannes.

detalle su tipología rítmica. Según Paco Romero⁷¹¹ ha habido dos zapateados fundamentales en la historia de la danza: el del maestro Estampío, conocido como el “de las campanas” o de Monreal y el de Antonio. Paco Romero ha bailado las dos coreografías originales y afirma que la diferencia entre el primero y el segundo es abismal. El de las campanas posee una música compuesta específicamente para zapatear, es decir, su melodía se subordina al ritmo y a los acentos tradicionales del palo, y la coreografía por tanto lo que hace es jugar y adornar esos acentos; el de Sarasate parte de una concepción distinta. Su música fue creada *a priori* y en absoluto funciona como soporte melódico-rítmico para el interprete, más bien al contrario, su compleja melodía es autónoma y parece llevar incorporada en sí misma la trama rítmica de un zapateado imaginario. Antonio utiliza esa riqueza melódica como modelo, y la parafrasea fielmente, por ello la melodía juega un papel tan importante en su coreografía, hasta tal punto que algunos han querido ver en él influencia directa del claqué.



Figura 89: Cartel anunciador de la película *Luna de Miel*, 1959.

⁷¹¹Entrevista ROMERO/SEGARRA 2003.

El año 1955 fue un año de giras tanto a nivel nacional como internacional. Tras el éxito en Londres, viajó al Teatro Champs Elysées de París y luego a la Scala de Milán, donde actuó durante un mes con el cartel de “todo vendido”. En esta ciudad dio también dos funciones en el teatro Piccolo Scala, gracias a lo cual se oyó cantar flamenco por primera vez en su escenario. En junio bailó en el Festival Internacional de Sevilla, también en el IV Festival Internacional de Música y danza de Granada⁷¹². En agosto bailó en el II Festival de la danza de Aix-les-Bains, en el IV Festival Internacional de Santander y en la XVI Gran Quincena Musical de San Sebastián⁷¹³.

Antonio tuvo que aumentar el número de bailarines en la compañía por exigencias de los nuevos montajes. Según cuenta Paco Romero, la compañía de Antonio llegó a tener cincuenta bailarines en plantilla: “los bailarines españoles querían bailar en ella porque era la más grande, la que más representaciones daba, la que más éxito tenía, la más preparada... era la mejor”⁷¹⁴.

Una vez comenzada la temporada de otoño su gira se trasladó a Europa y a Norteamérica, contratado por Sol Hurok, visitó el Broadway Theatre de Nueva York durante tres semanas debutando el 2 de octubre, a continuación pasó al Mark Hellinger Theatre de Nueva York del 24 al 30 de octubre, Her Majesty's Theatre en Montreal del 8 al 12 de noviembre, y el Metropolitan Opera House de Nueva York del 15 al 21 de noviembre, el Sam S. Schubert Theatre de Washington del 21 al 27 de noviembre⁷¹⁵ y, finalmente, la semana del 28 de noviembre bailó en el Great Northern Theatre de Chicago⁷¹⁶. Su programa principal durante esta gira americana fue el siguiente:

⁷¹²ECUAH Sig. 1.1, Sig. 1.81.

⁷¹³ECUAH Sig. 1.62, Sig. 1.63 y 1.55, Sig. 1.61.

⁷¹⁴Entrevista ROMERO/SEGARRA 2003.

⁷¹⁵ECUAH Sig. 1.64, Sig. 1.65, Sig. 1.66, Sig. 1.67.

⁷¹⁶Claudia Cassidy, «On the Aisle: Opera and Dance in Spanish Mood», *Chicago Daily Tribune*, noviembre 20, 1955, E7.

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR
<i>Allegro de Concierto</i>	E. Granados
<i>El Mirabr�</i>	Popular
<i>Andaluza</i>	M. de Falla
<i>Anda Jaleo</i>	F. García Lorca
<i>Zapateado</i>	P. de Sarasate
<i>Suite de Danzas Vascas (Paseo del cortejo, Gavota Suletina, Gadaleuta dantz�, Aurrresku, Ezpatadantza, Ar�n-Ar�n)</i>	Popular Arreglos: A. Currás
<i>Suite de Sonatas (En fa sostenido menor, En re mayor, En re mayor, En re bemol mayor, En fa sostenido mayor, En sol menor, En sol menor, En fa mayor)</i>	Padre Soler Arreglos: A. Currás
<i>Viva Navarra</i>	Larregla
<i>Serranos de Véjer</i>	A. García Soler

A este programa se añadió en ocasiones alguno de los siguientes números: *Alegrías*, *Martinete*, *Boleros del S. XVIII*, *Sacromonte*, *Seguiriyas Gitanas*, *Verdiales*⁷¹⁷. El éxito de la gira fue notorio.



Figura 90: Antonio y su Ballet Español en *Suite de danzas vascas*. *New York Times*, Oct 2, 1955, X8.

⁷¹⁷Como por ejemplo en la actuación en el Broadway Theatre de Nueva York. Más información en John Martin, «The Dance: Repertory», *New York Times* (1923-Current file), octubre 2, 1955, X8.

Desde los Estados Unidos la compañía se trasladó a Egipto para bailar en el Teatro de la Ópera de El Cairo desde el 23 de diciembre de 1955 hasta el 4 de enero de 1956, y de ahí pasó a Alejandría, concretamente al Teatro Mohamed Aly, del 5 al 9 de enero de 1956⁷¹⁸. La gira continuó por capitales europeas, hasta desembocar en Monte Carlo, donde bailó en el Théâtre de Monte-Carlo dos programas diferentes desde el 31 de marzo hasta el 8 de abril, y posteriormente en el Teatro de la Ópera el 7 de abril de 1956.

Fantasía galaica

Nuevamente en España, Antonio se dedicó a montar nuevos ballets para una nueva temporada de giras que daría comienzo con su presentación en el V Festival Internacional de Granada.



Figura 91: Antonio y Rosita Segovia en el paso a dos de *Fantasía Galaica*. Fotografía de Juan Gyenes.

⁷¹⁸ECUAH Sig. 1.61.

El bailarín actuó en los Jardines del Generalife el 30 de junio y el 1 de julio de 1956, con los siguientes programas:

COREOGRAFÍA	COMPOSITOR
<i>Allegro de Concierto</i>	E. Granados
<i>Almería</i>	I. Albéniz
<i>El Polo</i>	I. Albéniz
<i>Mirabrá</i>	Tradicional
<i>Fantasía Galaica (Introducción, Muñeira, Maruxina ao teurefaixo, Paso a dos, Alborada)</i>	E. Halffter
<i>El amor brujo</i>	M. de Falla
<i>Paso a Cuatro (Introducción, Allegro con garbo, Allegro Gracioso, Allegro Scherzando, Tiempo de seguidillas, Allegro con brío)</i>	Arreglos de P. Sorozábal
<i>Serranos de Véjer (Serranas, Seguiriyas gitanas, Málaga canta y baila Verdiales)</i>	A. García Soler
<i>Rondeña</i>	I. Albéniz
<i>Martinete</i>	Popular
<i>El Albaicín</i>	M. de Falla
<i>Taranto</i>	Tradicional
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate
<i>Suite de Danzas Vascas (Paseo del cortejo, Gavota Suletina, Gadaleuta dantza, Aurrresku, Ezpatadantza, Arín-Arín)</i>	Popular Arreglos: A. Currás
<i>Suite de Sonatas (En fa sostenido menor, En sol mayor, En fa mayor, En re bemol mayor, En sol menor, En fa sostenido mayor, En sol menor, En re mayor)</i>	Padre Soler Arreglos: A. Currás
<i>Cerca del Guadalquivir</i> ⁷¹⁹	Popular
<i>Baile por alegrías</i>	Popular
<i>Fandango por verdiales</i>	Popular

⁷¹⁹Según recoge el programa: "ballet flamenco en tiempo de soleares inspirado en los romances de Antoñito el Camborio, de Federico García Lorca". ECUAH Sig. 1.16.

Los estrenos más sobresalientes fueron *Fantasía Galaica* de Ernesto Halffter, basado en una leyenda gallega sobre la santa compañía con temas de bailes populares como la muñeira; *Paso a cuatro* de Sorozábal, con seis danzas inspiradas en melodías de compositores del siglo XVIII; y *Cerca del Guadalquivir*, ballet flamenco sobre el poema de García Lorca *Prendimiento de Antoñito El Camborio*.

La crítica de Fernández-Cid en el *ABC*, esta vez más extensa que las anteriores, reconoce el éxito del artista y el estatus que ha alcanzado su compañía en el panorama escénico internacional:

No podía faltar el "ballet" español en los programas del Festival granadino. La presencia de Antonio y sus huestes, cada vez más nutridas y disciplinadas, despierta siempre un enorme interés. Muy legítimo. Hoy por hoy, si nos atenemos a la envergadura y la ambición de los propósitos, ha de reconocerse la primacía indiscutible.

Antonio es un bailarín fuera de serie. Por técnica y temperamento, nervio y sugestión. Es también un coreógrafo lleno de ideas. Lleva el ritmo en la sangre, contagia su ilusión, vibra y se entrega por completo al trabajo con una abnegación pasmosa. Verlo ensayar, sin medidas de tiempo, verlo actuar, dispuesto a complacer siempre al público, multiplicar los "bises" y volcarse en la empresa, puede considerarse ejemplar.

[...] Ya, con él, y aparte de los tres guitarristas, los dos cantaores, el pianista, la cantante y el maestro se utilizan cerca de treinta bailarines, jóvenes, con buenas técnicas y una elasticidad que parece heredada del titular. Todo ello es cierto. Como que se huye de las variedades selectas, para buscar un "ballet" español digno de este nombre.

El vestuario es muy rico y luminotecnia, efectos escénicos y decorados [...] magníficos⁷²⁰.

⁷²⁰Antonio Fernández Cid, «Gloria y peligro del Ballet de Antonio», *ABC*, julio 3, 1956, 44-45.

Pero nuevamente el crítico carga las tintas de su análisis en cuestiones prácticas de tipo musical:

Ahora, un maestro experto, Pablo Sorozábal, dirige la orquesta. Con ello se hace acreedor Antonio a una estimación máxima. Por eso mismo es más de lamentar que abandone aspectos que él, bailarín excelente, quizá considera secundarios, de poca monta, pero que resultan, a mi entender, sencillamente fundamentales [...]

Es triste que un "ballet" serio utilice algunas instrumentaciones tan torpes y burdas –la orquesta, con cincuenta elementos de la Nacional, sonaba a pura charanga– como las del *Allegro de Concierto, Almería*, y el *Polo*. Parece imposible que un director, cuyo fuerte es instrumentar, como Sorozábal, se preste a presidir resultados tan mediocres. Lo parece también que tolere esas innecesarias vueltas con palillos de Rosita Segovia, antes del último acorde en *Almería*. Que en los bailes a la guitarra se busque un final tan efectista con el empleo del conjunto orquestal, como si se tratase de cualquier apoteosis circense. Que, aparte la rapidez personal con que el maestro siente el *Amor Brujo*, en él se cometan adulteraciones inauditas, desconsideradas con D. Manuel de Falla, primer músico español, que escribió su partitura para "ballet" y que –musicalmente inflexible– sabía bien lo que deseaba, lo que debía hacerse: los gritos de la voz que él no utilizó en la *Danza del fuego*; el forzar su última intervención, luego de la frase: "ya está despuntando el día", en octava alta, por lo que no hay sino texto parcial reemplazado por vocalización; el que la cantante diga con la orquesta, porque sí, el bellísimo tema final, y que el acorde postrero, escrito seco, se mantenga con un calderón ridículo.... ¡Una pena! ¡Y en Granada!

Ya que, insisto, juzgo a un "ballet" del que podemos sentirnos, por lo demás, orgullosos⁷²¹.

Posteriormente pasa a comentar los ballets estrenados, siempre con vagos e imprecisos análisis desde el punto de vista coreológico:

⁷²¹Ibid., 45.

En el *Amor Brujo* mismo, animado, completo, con efectos bellísimos, como las sucesivas apariciones de los elementos en la introducción, como los empleos de las cuevas que cobran vida merced a las luces, transparentes, cortinas; como la salida del espectro...

Unos preciosos figurines de Carlos Viudes –los verde y azul del *paso a dos* son más de "ballet romántico", "blanco", que para unas estampas célticas– son punto fuerte de gran atractivo que posee *Fantasía galaica*, con partitura jugosa, fresca, muy bien escrita e instrumentada por Ernesto Halffter, con la que –por ello mismo– recuperamos el placer de oír una orquesta. En la coreografía se mezclan elementos de nostalgia y alegría mañanera. La *muñeira* de los baldes resulta preciosa; el *paso a dos*, de las "conchas", tierno, encantador. Un poco desiguales concretas intervenciones del conjunto, la falta leve casi no lo es, tratándose de un estreno mundial. La obra dará muchísimo juego.

Como el *Paso a cuatro*, inspirado en melodías de compositores españoles del XVIII, desarrolladas libremente por Pablo Sorozábal, con felicísimo sentido para las proporciones y la agudeza instrumental que no veda la claridad. A ellas sumó el maestro un popular preludio suyo zarzuelero, escuchado también en concierto, que, en uso de legítimo derecho, incorpora hoy a este "ballet". De las cuatro intérpretes, Rosita Segovia, Carmen Rollán, Graciela Vázquez, y Alicia Díaz, fue Carmen Rollán quien dio la máxima talla: finura y precisión, sentido y escuela clásica. ¡Estupenda bailarina! [...]

Carmen Rojas, deliciosa de comicidad, vuelo creador e instinto, dio la nada fácil réplica que Antonio demandaba, en pleno trance inspirador, en los bailes a la guitarra [...]

Y quede la última cita –imposible comentar con detenimiento el segundo programa [...]– para el estreno: *Cerca del Guadalquivir* [...] El clima danzado, las actitudes, las evoluciones, los colores mismos siguen con fidelidad emotiva la poesía. El efecto es de gran fuerza. Los figurines de la Guardia Civil, de una sorprendente belleza. Antonio se mueve con inigualable acierto. Las voces lejanas –cantos, quejas–, las guitarras coadyuvan a crear la atmósfera que, al margen de motivaciones y procedencias sobre cuya materia no juzga el crítico

musical, se ha conseguido plenamente, pese a lo que el público aplaudió con mesura⁷²².

Fantasía Galaica es un ejemplo de virtuosismo técnico puro dentro del ámbito folclórico, es decir, es un folclore pasado por el tamiz académico: los brazos se mantienen siempre colocados, la espalda en correcta posición, las vueltas son dadas con el latigazo clásico de la cabeza para mejorar el giro, se dan piruetas dobles y triples, se acercan las posturas folclóricas con rodillas abiertas al *grand plié* en segunda posición, se mantienen los pies estirados en los destakes, etc. Su velocidad es en ocasiones desenfrenada, como en el caso de la *Alborada* final. En un ritmo trepidante se suceden saltos, destakes, *grands pliés* en segunda con cambios bruscos de rodillas en el suelo, piruetas (algunas de ellas triples), etc. Hace falta tener un gran dominio técnico y una gran agilidad para bailar esta obra a la velocidad que lo hacía Antonio, de lo contrario es fácil que se baile por detrás de la música y que el cuerpo se deje caer dando sensación de pesadez.



Figura 92: *Fantasía Galaica*. Fotografía de Juan Gyenes.

⁷²²Ibid.

Han llegado hasta nuestros días dos versiones de *Fantasía galaica*, la primera de ellas es un fragmento del Noticiero *NODO*, con referencia I-817, donde aparece Antonio con su compañía bailando el fragmento final de la *Alborada*. La segunda versión es la correspondiente a la interpretación del Ballet Nacional de España –conservada en su sede–, durante la dirección de Antonio. La diferencia principal entre ambas versiones, con más de veinte años de diferencia, y pese a todo pronóstico, es que en el Ballet Nacional se redujo la velocidad de ejecución de la *alborada* notablemente para poder bailarla con solvencia.

Juan Gyenes recogió en su libro del año 1964 el testimonio de Ernesto Halffter en relación a Antonio y a *Fantasía galaica*:

Los méritos de Antonio, como bailarín y como coreógrafo, están reconocidos por todos. Posee una extraordinaria imaginación creadora, lo que le lleva a realizaciones de altísima categoría artística y a montajes que sorprenden por su originalidad, buen gusto y fidelidad al espíritu de las obras que interpreta. Nunca olvidaré lo que Antonio hizo con mi *Fantasía Galaica* de tantas bellezas en el detalle y en su conjunto, y con aciertos tan singulares como el paso a dos, armonioso y poético, con el sonar de las vieiras contrapunteando el trenzar de los pasos... Antonio sabe hacer plásticas las ideas musicales con entera servidumbre y autenticidad al espíritu y a la letra de cada pentagrama.

Los músicos españoles debemos mucho a Antonio. El “ballet” fue siempre vehículo de nuestra inspiración pero hace falta la labor de un artista que, cual Antonio, lleva nuestras creaciones hasta límites que quizá no habíamos soñado. Desde los grandes “ballets” de mi maestro don Manuel de Falla, *Amor brujo*, *Sombrero de tres picos*, hasta los de otros muchos compañeros, la dedicación de Antonio hace posibles nuestras ilusiones y da cauces internacionales a lo que, pensado y vivido en España, recorre luego el mundo con la garantía y el aval de este Grande del arte nacional que se llama –con sencillez familiar y denominación emperadora, a la vez– Antonio⁷²³.

⁷²³Gyenes, Antonio, *el bailarín de España*, 46-47.



Figura 93: Antonio y Rosita Segovia en el paso a dos de *Fantasía Galaica*. Por Juan Gyenes.

Uno de los grandes aciertos de Antonio fue el de incluir su compañía dentro del famoso ciclo Festivales de España, organizado por el Ministerio de Información y Turismo. Gracias a ellos, lo más granado del teatro, la zarzuela, la ópera y la danza pudieron ser contemplados a lo largo y ancho de la geografía española. Siguiendo el modelo de los Festivales de Santander y Granada se buscaban escenarios singulares: fachadas de catedrales, jardines históricos, castillos, etc. Según Jesús Ferrer Cayón, “fue un acercamiento sin precedentes del gran público a nuestro patrimonio teatral”⁷²⁴. En 1954 el Ministerio diseñó el Plan Nacional de los Festivales de España con la intención de difundir el teatro, la música, la pintura y la danza al mayor número de localidades españolas⁷²⁵. Con el paso de los años se fueron creando organismos más especializados

⁷²⁴Jesús Ferrer Cayón, «Verano, franquismo y festivales». *Radical.es*, <http://www.radical.es/historico/informacion.php?iinfo=2766>.

⁷²⁵El Ministerio de Información y Turismo desarrolló estos festivales en colaboración con Ayuntamientos, Diputaciones y otras entidades provinciales de todos los rincones del país. Como ejemplo pueden citarse las cifras del año 1960: treinta y cinco localidades españolas figuraron en el plan, y se dieron 110 actuaciones

para regular su funcionamiento, como por ejemplo el Comisariado de Festivales (1957), o la Junta Coordinadora de Festivales y el Consejo Nacional de Festivales (1963). En palabras de Jesús Ferrer:

A partir de este momento, muchas localidades de la Península potencialmente turísticas e independientemente de cuál fuese su realidad cultural, contaron con un evento festivalero. Los festivales, puede decirse, cumplieron una triple función: resaltar el atractivo de esos enclaves, alentar en los visitantes una impresión mental positiva del país y contribuir a la cohesión interna del mismo –como aglutinadores de las esencias nacionales de la España "una, grande y libre"–.

Pero, obviamente, no todos los festivales fueron iguales. Dependiendo de su ubicación, el público que asistía a ellos era también distinto: Festivales A –Santander y El Escorial– y A1 –Sevilla, San Sebastián, Cádiz, Oviedo, Valencia, Vigo, Gijón y Elche–, es decir, los que tenían una proyección internacional; Festivales B –Palma de Mallorca, Zaragoza, La Coruña, Portugalete, Pontevedra, Málaga, Puertollano, Málaga, Vitoria, Tarragona, Salamanca, Cartagena, León, Segovia, Valladolid, Albacete y Cuenca–, los que tenían que cumplir una función eminentemente turística; Festivales B1 –Almería, Lérida, Huesca, Córdoba, Torrevecilla, Priego de Córdoba, Lugo, Badajoz, Algeciras, Tomelloso, Mataró y Ronda–, aquellos que poseían un alto valor educativo; y, en una categoría aparte, Ceuta y Melilla –como celebraciones de la soberanía española en plazas africanas–.

Y en razón de esta clasificación, eran establecidos sus contenidos: la música sinfónica y las compañías de danza de reconocido prestigio fueron el grueso de la programación de los festivales de categoría o proyección internacional; la música y la danza españolas, de los festivales de corte más turístico; y el teatro y las exposiciones de pintura, de los festivales de perfil más bajo o local⁷²⁶.

entre las líricas y el ballet, 28 conciertos y 75 representaciones teatrales, con una asistencia de más de 1700000 personas.

⁷²⁶Ibid.

Siguiendo este programa, en el año 1956 Antonio y su Ballet Español bailaron en el Ciclo de Danza del Festival Internacional de Vigo el 21 de julio de 1956, en los Festivales de Asturias –concretamente en Gijón– del 10 al 13 de agosto, o en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, entre otros⁷²⁷. Posteriormente, comenzó una nueva gira internacional que lo llevó a actuar en el Festival Internacional de Besançon –en su Théâtre Municipal– del 8 al 9 de septiembre, y en el Palace Theatre de Londres desde el 17 de Septiembre⁷²⁸. La opinión de Elsa Brunelleschi –publicada tanto en su libro como en la revista *The Dancing Times*–, es bastante elocuente y ayuda a comprender la valoración internacional que había alcanzado la compañía de Antonio:

Antonio returned yet again to London in the autumn of 1956, to the Palace Theatre, and to me it seemed that here, at this time and moment was the flowering of a great dancer.

The first thing that impresses one at the Palace Theatre where Antonio is having an eight-week's season, I wrote in *The dancing times*, is that his company has improved beyond all recognition. When we last saw his very young dancers, about a year ago, they were already good. Now, thanks no doubt to the constant work and inspiration of their leader, they have achieved an amazing proficiency, one that could well be an object lesson for other companies⁷²⁹.

Respecto a las coreografías estrenadas en esta sesión de 1956, Brunelleschi las elogia una por una, así como a sus intérpretes –entre los que destaca, a parte de los principales, a Carmen Mota en el *Amor Brujo*–, haciendo especial hincapié en *Fantasía Galaica* y el *Paso a cuatro*:

The dancing is never more neat and precise than in the new, attractive suite of dances named *Fantasía Galaica*, based on a legend from the kingdom of Galicia [...] One would wish to see in other ballet companies

⁷²⁷ECUAH Sig. 1.229, Sig. 1. 16,

⁷²⁸ECUAH Sig. 1.211, Sig. 1.200,

⁷²⁹Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 78; Elsa Brunelleschi, «The flowering of a great dancer Antonio's season at the Palace.», *The dancing times*. (1956).

who perform ballets of this type the sort of joyous frenzied finale led by Antonio himself that makes the entire audience burst into cheers long before the dancing is finished. This, to the tune of native Galician bagpipes, would have had the audience “rocking' and rolling',” in the aisles!

It may seem a contradiction to those who do not understand the present spirit of dancing in Spain, but the great interest –it is almost an obsession– of Antonio in classical ballet is one of his most Spanish characteristics. This exotic influence is favoured nowadays almost more than the well-know folk forms.

[...] In this balletic mood Antonio has produced a suite of dances, and the one that I like best among his new works: the delicious *Pas de Quatre*, a romantic lithograph come to life. Antonio stands out as a subtle choreographer. The dances are unrelated, except for the dovetailing of one solo into the next by clever exits and entrances. Rosita Segovia makes a lifelike impression as the celebrated Pauline Duvernay, and displays a glittering mastery of the witty and very intricate steps that Antonio has set for her. If she is the least “Spanish”, of the four dancers, Carmen Rollán as Mlle. Guy Stephan is nevertheless one of the finest technicians of the troupe⁷³⁰.

En cuanto al estilo característico de Antonio y a su interpretación, la crítica vuelve a llamar la atención sobre un punto que años atrás también comentó Martin, la necesidad de sosiego en contraste con el virtuosismo veloz:

Should Antonio give so much of himself when he dances? Such pourings of dance from a body, such ceaseless flow of virtuosity, that perfect split second when, like a thousand-piece jigsaw puzzle, every single little detail snaps into its place at dazzling speed, all those feats of almost too slick, pure movement which only Antonio can achieve, leave one longing sometimes for some repose in this ever-moving kaleidoscope⁷³¹.

⁷³⁰Brunelleschi, «The flowering of a great dancer Antonio's season at the Palace.»; Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 81–82.

Retomando la gira, en enero de 1957 Antonio volvió a España para actuar en el Teatro Cervantes de Málaga –dentro de las Fiestas de Invierno– y en el Teatro Calderón de Madrid. Al comenzar la temporada de Festivales veraniegos bailó de nuevo en Gijón, Vigo, Cádiz, etc.⁷³² Este mismo año actuó en la Ópera de Viena y volvió a saltar a la escena norteamericana de la mano de Sol Hurok en la temporada de invierno 1957–1958.

El sombrero de tres picos

La siguiente cita memorable de Antonio tuvo lugar en el VII Festival Internacional de Música y Danza de Granada, bailando en el Palacio de Carlos V el 24 y 25 de junio y en los Jardines del Generalife el 3 y 4 de julio de 1958⁷³³. Lo más relevante de dichas actuaciones fue la presentación de la coreografía de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla en un espectáculo conjunto que incluía también *La vida breve*, con Victoria de los Ángeles, Los cantores de Madrid y la Orquesta Nacional dirigida por Toldrá. El 26 de junio Antonio Fernández–Cid recogió sus opiniones en *ABC*:

Lo más importante de la velada que este año centra los Festivales granadinos en el nombre insustituible de Manuel de Falla, es que, a la vista de la prueba inicial –que, por otra parte merecía Granada por mil razones– puede asegurarse que España tendrá en Bruselas y Edimburgo una representación de altura máxima, que dejará nuestro pabellón artístico en el lugar que merece⁷³⁴.

[...] No hablo de *El sombrero de tres picos*, porque, pese a las modestas palabras de gratitud que pronunció Antonio, el "ballet", por más disciplinado, permanente y homogéneo, dio una medida ejemplar de vitalidad, ritmo, gracia y vuelo creador. Creo que nunca he sentido más

⁷³¹ Brunelleschi, «The flowering of a great dancer Antonio's season at the Palace.»; Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 83.

⁷³² ECUAH Sig. 1.42, Sig. 1.294, Sig. 1.230, Sig. 1.15, Sig. 1.30.

⁷³³ ECUAH Sig. 1.148 y 1.149.

⁷³⁴ Se refiere a la Exposición Mundial de Bruselas, donde llevaron el espectáculo mixto en julio, y al Festival de Edimburgo.

la fuerza del temperamento y la contagiosa capacidad de trabajo de su titular. No es ya que bailase la *Danza del molinero*, la famosa *Farruca* de una manera arrolladora y que en su mímica, en su concepción del momento en que descubre al Corregidor alcanzase un nivel de superación difícil, sino que insufló a todos –Rosita Segovia, deliciosa "molinera", Carmen Rollán, Otero y el conjunto– una visión nueva, distinta, musical y vibrante, en que el colorido, gracias también a los estupendos figurines de Muntañola, es polícromo y muy felices los trazos⁷³⁵.

Respecto a la participación de Antonio en *La vida breve*, el crítico encuentra algunas objeciones que hacer:

Antonio, que no sólo bailó las danzas, sino que animó pasajes pálidos en lo escénico merced a muy agudas interpolaciones danzadas, a las que sólo sobra un fácilmente corregible exceso de sonoridad: "pitos", pasos, taconeos ligeros, habida cuenta de la sutilísima de orquesta y coros⁷³⁶.

Con *El sombrero de tres picos* de Antonio se cierra un ciclo para la danza española estilizada, el de su configuración como género escénico independiente. El ciclo comenzó en 1919 cuando Manuel de Falla, Léonide Massine y Pablo Picasso llevaron al Teatro Alhambra de Londres su primer *Le tricorne*, abriendo una pequeña ventana para el nacimiento de un nuevo estilo de danza española que otros coreógrafos más especializados y con mayor conocimiento de los bailes patrios –como Antonia Mercé, Mariemma y Antonio– supieron dotar de contenido y de recursos coreográficos, así como de categoría y de sentido escénico. Este estilo, alcanzó su cenit en la versión de Antonio de 1958, todavía hoy sin parangón. Podría ser considerada la mejor coreografía de conjunto de Antonio. En ella se pueden encontrar resumidas todas las características estilísticas de Antonio y todos elementos definitorios de la danza española estilizada, y a la vez, es heredera de la primera versión de Massine, de quien quedan algunos rastros

⁷³⁵ Antonio Fernández Cid, «Victoria de los Ángeles, Toldrá y Antonio, en el "Programa Falla" del Festival granadino», *ABC*, junio 26, 1958, 64-65.

⁷³⁶ *Ibid.*

–tanto a nivel coreográfico, como a nivel escénico–, debido sin duda a la colaboración entre ambos artistas en la Scala de Milán. Según Puig Claramunt las versiones anteriores, incluso la de Massine, quedaron empobrecidas en comparación con la de Antonio, que era mucho más rica y tenía un sabor más español. Para Vicente Marrero:

Massine tiene fama por la maravillosa interpretación de la *danza del molinero* en *El sombrero de tres picos*, de Falla. Pero nunca llegó al fondo del flamenco, a pesar de que consta, según decía “La Argentina”, que aprendió parte de la sustancialidad de su baile español en Barcelona.

[...] Antonio ha estilizado de tal modo el baile español, que nada tiene que envidiar a la versión de *El sombrero de tres picos*, dada por los ballets rusos. En España, en este tipo de baile, además de Mariemma y Antonio, hay que citar a Magriñá, que sigue caminos parecidos. Pero Magriñá se inclina más por lo académico. Su baile –pese a su buena escuela– tiene algo que le hace menos medular que el de Mariemma y el de Antonio⁷³⁷.

Únicamente han llegado hasta nuestros días tres versiones de su coreografía: la primera, la que grabó para Televisión Española, bajo la dirección de Valerio Lazarov, con Lola de Ávila como protagonista femenina, y por tanto, más enfocada hacia la escuela bolera que sus versiones escénicas habituales; la segunda es la que montó para el Ballet Nacional de España en la etapa en la que éste estuvo bajo su dirección; y la tercera, la versión que Juan Mata reconstruyó para Antonio Márquez y Aída Gómez con motivo de la reinauguración del Teatro Real, aunque posee bastantes licencias coreográficas y adaptaciones estilísticas para los dos intérpretes principales. De todas ellas, las dos últimas tienen como lenguaje prioritario la danza española estilizada y por ello se asemejan más a la versión escénica de Antonio.

La danza de la molinera es el número que más variaciones coreográficas ha sufrido. En la versión para Televisión Española Antonio suprimió el toque de castañuelas,

⁷³⁷Marrero, *El enigma de España en la danza española*, 98–99, 202.

posiblemente porque Lola de Ávila era una intérprete clásica y no lo dominaba. Antonio resolvió este pasaje añadiendo *deboulés*, *pirouettes en dedans*, *arabesques* con brazos en cuarta posición –una posición atípica para los *arabesques* clásicos y que por el contrario es muy usada en la danza española–, y pasos típicos de la escuela bolera como los rodazanes y las cunas. Estos recursos también se introducen en los momentos en los que el zapateado es protagonista. Para finalizar ambas coreografías se realiza una diagonal de vueltas de pecho, en la cual se aprecia perfectamente que Lola de Ávila proviene de la técnica clásica, ya que no realiza el quiebro necesario y suple esta carencia con el movimiento de los brazos.

En cuanto a la farruca del molinero se refiere, según los testimonios de los artistas lo más probable es que Antonio bailara su propia coreografía al colaborar con Massine. Posiblemente sea una de las mejores piezas de repertorio, si no la mejor, para solista masculino. Al igual que en el *Amor brujo* la coreografía es un fiel reflejo de la música de Falla. Antonio utilizó todo el bagaje acumulado a lo largo de su trayectoria profesional para poner sus recursos al servicio de la melodía: sigue fielmente su fraseo y sus acentos, introduciendo elementos percutivos como los zapateados y las palmas de forma literal. Por ejemplo, si una frase se repite, Antonio repite la secuencia de pasos que la componen introduciéndole únicamente alguna modificación en el braceo que le de variedad. La sobriedad y el carácter varonil de la música exigen una variedad de recursos que Antonio utiliza de diferente modo: las partes en *ff* tienen elementos de corta duración muy marcados –frecuentemente marcajes, chaflanes y zapateados–; mientras que en los pasajes con predominio de una línea melódica más calmada usan braceos y movimientos más ligados. Por otra parte los *sforzando* los remarca o bien con grandes saltos estilo Massine o bien aumentando la intensidad del zapateado, como ocurre en el pasaje final, al que además hay que añadirle una aceleración progresiva del ritmo.

Son frecuentes las posiciones con líneas rectas en los brazos –codos extendidos y muñecas giradas hacia fuera–, así como las que imitan las astas de toros, ya presentes en la coreografía de Massine. Obviamente también utilizó todos aquellos recursos que ya

han sido comentados con anterioridad que surgen por influencia del coreógrafo ruso, como las piruetas con caídas de rodillas y las diagonales avanzando de rodillas. Hay elementos clásicos como los *tour en l'air* y algunos braceos que van de la quinta posición a la primera, aunque están ligeramente transformados al volver las palmas de las manos hacia fuera. Por último, es fácil encontrar recursos típicos de las coreografías de Antonio como el volteo de la capa y el “recurso del sombrero” en las introducciones.



Figura 94: Marcajes. *Danza del Molinero. Sombrero de tres picos.*



Figura 96: Braceo. *Danza del Molinero. Sombrero de tres picos.*



Figura 95: Gran salto en attitude. *Danza del Molinero. Sombrero de tres picos.*



Figura 98: Líneas rectas. *Danza del Molinero. Sombrero de tres picos.*



Figura 97: Salto con manos como astas de toro. *Danza del Molinero. Sombrero de tres picos.*

Esta obra de Antonio ha permanecido durante años en el repertorio del Ballet Nacional de España, aunque ha tenido versiones coreográficas de otros artistas. No obstante, es la única obra de Antonio que se puede seguir viendo hoy en día en los escenarios, gracias a la compañía de Antonio Márquez que baila la reconstrucción coreográfica que hizo Juan Mata, primer bailarín del Ballet Nacional Español bajo la dirección de Antonio.

5.5 Camino a la posteridad

En las décadas de los sesenta y los setenta la actividad creadora de Antonio comenzó a ralentizarse: las nuevas producciones fueron menos numerosas pero más selectas, destacando el ballet *Jugando al toro*, el bolero *Puerta de tierra*, o la *Suite Iberia*. Antonio participó activamente en los Festivales de España, de lo que también ha quedado referencia en el noticiario *NODO*. En el registro con referencia I-817 hay un breve fragmento sobre esta última coreografía. Pese a que no está completa se pueden hacer algunas apreciaciones, como la utilización de secuencias de movimientos: dos marcajes paseados y rematados con una vuelta de pecho; paseo de panaderos; *piqués* rematados por *relevé cabré* en sexta posición; la alternancia con sus parejas a la hora de arrodillarse y de levantarse a releve; etc. Por otra parte, en cuanto a los braceos se refiere, en esta obra imprime una dinámica a la mano distinta a la habitual, con más giro de muñeca. También repite frecuentemente una posición en la que coloca los brazos como astas de toro, con las manos hacia delante.

La figuración final del baile es excelente desde el punto de vista coreográfico: sus dos compañeras femeninas se acercan hacia el centro realizando una diagonal de seis vueltas de pecho en *souteni* a gran velocidad mientras Antonio da en el sitio seis piruetas con la rodilla *en dedans*, la cual baja y sube con cada vuelta. Este pasaje además de conseguir reunir a todos los bailarines en el centro del escenario provoca un aumento

progresivo de la tensión de la obra que acaba con dos palmadas hacia el público y un golpe final.

Volviendo a su trayectoria artística, en 1962 recibió la llamada de Rosario en la que le pedía que la llevara en su compañía. Según cuenta Antonio en sus memorias:

Bueno, Rosario. Tú eres muy importante y hemos hecho una buena carrera durante muchos años y yo no te puedo presentar como cualquier cosa. Hay que estudiar bien esta presentación tuya. En primer lugar, yo creo que tu puesto no puede ser otra vez Rosario y Antonio, porque es imposible. Yo llevo ya muchos años al frente de un ballet y me he hecho un nuevo cartel. Así que te puedo presentar como artista invitada.

[...] Era difícil colocarla y adaptarla al espectáculo, porque en ese programa ya hacíamos *El sombrero de tres picos*, todo el repertorio grande del ballet. Había que pensar. Entonces, pensando y pensando, decidí que lo más bonito para volver Rosario con Antonio sería presentar un programa de tres bailes: recordando el recital de Rosario y Antonio.

Se hizo un programa con la *Sonata* del padre Soler, con grandes artistas como Alicia Díaz y Víctor Ullate, que fue mucho más tarde director. Debutamos en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y después de la *Sonata* del Padre Soler seguimos con *El sombrero de tres picos*, donde yo interpretaba el molinero, como siempre; y después el minirrecital en el que interveníamos los dos, con *Triana*, el famoso *Zorongo gitano* y la jota *¡Viva Navarra!*

[...] Había un foco cenital precioso encima de la escena; ella estaba sola en el escenario bajo este foco. El público le dio una ovación inmensa y luego, a través de la oscuridad, entraba yo, le daba la mano a Rosario y cerraba la ovación. La llevaba hacia delante, se iluminaba todo el escenario y se volvía a redoblar la ovación. Así hicimos nuestra reaparición después de diez años⁷³⁸.

⁷³⁸Arriazu, Antonio «El Bailarín», 179-180.

Antonio cuenta que tuvieron un gran éxito y que el público los acogió con entusiasmo. Repitieron el *Zorongo* tres o cuatro veces. Pero a las semanas comenzaron nuevamente los problemas. Rosario le pidió a Tomás Fernández –actual mánager de la compañía, sobrino de Honorio Fernández– el doble de sueldo y que su nombre apareciera en el cartel con las letras el doble de grandes, a lo que Antonio se opuso porque no quería que estuvieran a igual tamaño que las suyas.

Eso yo no lo podía consentir, ya que yo tenía mi ballet separado de Rosario. Ella se tenía que conformar con ir de artista invitada con nombre importante y destacado [...] Fuimos a Sevilla. Rosario estaba anunciada, pero no vino y no pasó nada. El público no preguntó por Rosario, y no pasó nada. El público se entusiasmó con el espectáculo y nada más. Estuvo tres o cuatro meses sin actuar con nosotros y dejó de trabajar conmigo⁷³⁹.

En 1963 Antonio fue llamado por el presidente Kennedy para bailar en una fiesta privada que dio en la Casa Blanca, concretamente en la de su segundo aniversario al frente del gobierno de los Estados Unidos. Antonio se presentó con un grupo de entre ocho y diez personas entre las que se encontraban Carmen Rojas, un guitarrista, cantaores, y dos o tres bailarines. El *NODO* recogió la noticia, gracias a lo cual en el registro 1048-C se puede ver un pequeño fragmento de su actuación: bailaba en contraposición a un grupo de tres hombres, muy sobrios y secos cuyos movimientos estaban calculados al milímetro con la típica salida con marcajes realizada con un braceo muy original, en el que coreografió hasta las posiciones en que debían darse las palmas. Antonio aparecía en escena por un lateral, y cruzaba el escenario hacia el lado contrario zapateando con el típico juego de planta metatarsiana–tacón que remataba con una doble pirueta impresionante. Cuando llegó a la posición deseada, hizo un braceo con el sombrero y, tras realizar el doble giro con él en la mano, lo tiró de espaldas al público. Otro claro ejemplo del “recurso del sombrero”. Este fragmento, del cual no ha llegado el

⁷³⁹Ibid., 181.

sonido, es nuevamente una muestra de virtuosismo, de dominio del público y de los recursos coreográficos.



Figura 99: Antonio junto a su compañía en las Cuevas de Nerja, 1963.

Tras volver emprendió una gira por Europa y estando en Estocolmo fue condecorado con la Medalla de oro de la danza. Una de las obras que llevaba en el repertorio era la coreografía estrenada en el Teatro Liceo en 1960, *Jugando al toro* con música de Halffter. En esta obra se produce una evolución en el concepto creativo de Antonio que pasa a buscar temas simbólicos de contenido recargado como lo hará más adelante en *Eterna Castilla* o en el *Concierto andaluz* de Joaquín Rodrigo, aunque con los decorados más estilizados. Desgraciadamente no se conservan imágenes de este ballet.

La pareja Rosario y Antonio volvió a reunirse por última vez en el año 1964. Debutaron en Londres, Royal Drury Lane de Londres. La bailarina actuó como artista invitada y solamente bailaron juntos el *Zorongo gitano*. Antonio cuenta que ella “bailaba

por cañas en la primera parte y por alegrías dentro de la estampa *La taberna del toro*. A esta actuación le siguió una gira por España y por América, donde bailó en el City Center de Nueva York. Estando en Santiago de Chile volvió a saltar la chispa de la discordia:

Una serie de periodistas nos dieron una cena a Rosario y a mí. A los postres, los periodistas, que algunos eran poetas, sacan unas hojas y empiezan a leer elogios para Rosario y para mí; pero resulta que el ochenta por ciento de los elogios eran para Antonio, y cuando el tercero de ellos se pone de pie y saca una cuartilla, Rosario estalla.

No, no saque usted nada ni lea nada, porque como todo es para Antonio, no sé qué hago yo aquí [...] Ella decide no estar en la *tourné*, aunque teníamos que presentaros en Concepción. Se quedó en Santiago y no apareció por Concepción. A raíz de eso me dije: “No bailo más con Rosario, ni un solo baile más” [...] Desde entonces no he vuelto a bailar con ella en público. En alguna fiesta privada con amigos sí hemos bailado, porque seguimos siendo amigos. Al fin y al cabo, a pesar de nuestras desavenencias, nos queremos desde niños⁷⁴⁰.

Otro de los hitos que consiguió Antonio con su compañía en el año 1964 fue el de romper el bloqueo del franquismo para ir a bailar a Rusia. Los representantes rusos ya se habían acercado a él en anteriores ocasiones en París y en Londres “decía que yo era el artista español predilecto para Rusia porque tenía espectacularidad y un imán para el pueblo ruso”. El problema era que España no tenía relaciones políticas con Rusia, por lo que Antonio tuvo que ponerse en contacto en varias ocasiones con el Ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María Castiella, quien le negaba el viaje una vez tras otra:

—Imposible, no puedes ir.

—Bueno, pues yo voy a ir pase lo que pase.

—Ten mucho cuidado, porque no se puede ir.

⁷⁴⁰Ibid., 194.

Firmamos en Londres el contrato con Rusia. Intervienen los empresarios franceses e ingleses. A las 48 horas de la firma, el embajador de España en Londres, marqués de Santa Cruz, me llena la habitación del Hotel Savoy de mensajes urgentes para que lo llamara [...] Cuando nos reunimos me habla severamente.

–Tengo orden de saber en qué condiciones vas a la Unión Soviética.

–Si se trata de condiciones económicas, hay que decirle al Gobierno de España que me de dinero para ir, porque pagan muy poco [...] Perdí dinero, pero me di el placer de ir. El embajador intentó evitarlo⁷⁴¹.

Antonio consiguió viajar a Rusia en tren con su compañía, y en la frontera les pusieron tres intérpretes –dos a la compañía y uno a él– que el bailarín pensaba que formaban parte de los servicios secretos del KGB. Le hicieron un recibimiento por todo lo alto, a la estación de Moscú acudieron todos los bailarines del Bolshoi desde Leningrado.

De mí sabían mucho en Rusia. Los rusos están muy preparados y entienden mucho de baile. Sabían hasta la primera vez que bailé para un cortometraje, cuando era muy niño en el año 29, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Habían seguido mi trayectoria artística. Es más, allí en Leningrado tuve la primera conferencia de prensa antes de debutar. Los críticos y luego los periodistas me dijeron que tenían todos mis bailes grabados en un archivo de danza y que conocían toda mi trayectoria. Me sorprendí, porque en España no tienen nada de eso⁷⁴².

Bailaron dos semanas en Leningrado, una semana en Kiev y tres semanas en Moscú. Al año siguiente los ballets folclóricos de Igor Moisseiev vinieron a España y bailaron en el Teatro de la Zarzuela y en el Palacio de los Deportes.

⁷⁴¹Ibid., 213.

⁷⁴²Ibid., 214–215.

Durante la temporada 1964–1965 la compañía de Antonio pasó a llamarse “Antonio y sus Ballets de Madrid” y estuvo dedicada principalmente a las giras de Festivales de España.

La década de los setenta estuvo marcada por la grabación de una trilogía de ballets para Televisión Española: *El Amor Brujo*, *El sombrero de tres picos* y *La taberna del toro*. En la grabación del *sombrero* fue acusado de blasfemia por un vecino y tuvo que pasar dos meses en la cárcel de Arcos de la Frontera, tiempo que dedicó para escribir el libro *Mi diario en la cárcel*. Todo comenzó el 14 de febrero de 1972 Antonio tuvo que madrugar para poder cumplir con la orden de trabajo que Valerio Lazarov había previsto. Debía estar vestido y maquillado a las siete de la mañana en la plaza del Cabildo de Arcos de la Frontera. Cuando llegó se encontró con que se había cambiado sin consulta previa el trabajo y que la danza que se iba a filmar era la de los vecinos, pero en una orientación que no era la que el bailarín había ensayado habitualmente con los miembros de su compañía. El cambio desorientó a los bailarines, que perdieron sus referencias espaciales, por lo que Lazarov montó en cólera gritando: “¡Que malos son estos bailarines, no valen nada!” y Antonio, sin poderse contener, pronunció la siguiente frase por no insultar al director: “¡Me cago en los muertos de Cristo!”. Parece ser que uno de los guardias que vigilaban las calles adyacentes lo oyó y lo denunció a las autoridades. El hecho de ser reincidente en algún juicio le valió la condena: diez mil pesetas y dos meses de cárcel –entre la navidad del año 1973 y el comienzo del año 1974–.

Tenía que haber salido a los dieciséis días, pero como la prensa extranjera se había metido con el régimen, pensando que lo que yo había dicho era político, me quedé dos días más para que el Generalísimo firmase el indulto. La prensa se había metido y se empeñaba en decir que parecía que vivíamos en el siglo XVII y que estábamos en el siglo XX, que España seguía en la época de la Inquisición, montones de cosas. Hasta hubo dos o tres países que me ofrecieron asilo político porque no se podían creer que por esa clase de

blasfemia, normal, que podía decir cualquier trabajador, se pudiera meter a alguien en la cárcel⁷⁴³.

En 1978 comenzó a pensar en retirarse de la vida profesional. Preparó una gira de despedida con un espectáculo al que llamó *Antonio y su Teatro Flamenco*, formado por un reducido grupo de artistas. Comenzó su última gira internacional en Sevilla, en el Teatro Nacional Lope de Vega. El espectáculo se inició con un preludio entre guitarristas y cantaores, al que siguieron los bailes: *Mirabrá*, *Tarantos*, *La sangre derramada*, *Carcelera*, *En el puerto*, *Tangos de Málaga*, *Martinete*, *Tanguillos de Cádiz*, *Tangos rocieros* y una despedida por *Sevillanas*. En 1979 hizo su retirada profesional como bailarín en la ciudad japonesa de Sapporo, justo cuando se cumplían sus bodas de oro con la danza, motivo por el cual dedicó las siguientes palabras al público:

Se ha cumplido otro de mis sueños, estar en forma física para cumplir mis bodas de oro en la danza. En ésta, mi última vez sobre las candilejas, os digo como bailarín, adiós, un adiós cálido, apasionado, hecho de música, ritmo, plástica, poesía y entrega total, para que mi recuerdo viva en el público tanto como el público vivirá siempre en mi memoria. Os presento un breve resumen de mis cincuenta años sobre la escena. 1929–1979⁷⁴⁴.

Ese mismo año Antonio se llevó una de las mayores decepciones artísticas de su vida. Él había declarado públicamente en infinidad de ocasiones que era necesario crear una compañía nacional de danza española y que estaba dispuesto a dirigirla, ofreciendo la experiencia que había acumulado a lo largo de los años, sus proyectos y sus coreografías. Por ello, cuando en 1979 el nuevo Director General de Música, Jesús Aguirre –quien casualmente había contraído matrimonio con la Duquesa de Alba un tiempo atrás–, eligió a Antonio Gades para liderar la compañía, Antonio lo consideró una gran injusticia, incluso más aún, una grave afrenta personal. Posiblemente esta fue la primera vez en la que su vida privada se interpuso en el desarrollo de su carrera artística.

⁷⁴³Ibid., 251.

⁷⁴⁴Ibid., 254.

En cuanto Antonio Gades volvió de La Habana para hacerse cargo del Ballet, llamó a Antonio y le pidió algunas de sus coreografías:

–Quiero que colabores en el ballet.

–¿De qué forma quieres que colabore?.

–Me interesan mucho tus coreografías, son obras importantísimas que no se deben perder ¿Cuál te gustaría hacer a ti?.

–Para mí, todo lo que he hecho me parece bueno; si no, no lo hubiese hecho. Como eres el director, tú me dirás cuál de mis obras, si es que conoces todo el repertorio, quieres que monte para el ballet⁷⁴⁵.

Finalmente pidió *Fantasía Galaica* y *Paso a cuatro*, de las cuales sólo pudo montar la primera, ya que Pablo Sorozábal prohibió expresamente que se bailaran sus composiciones en la compañía estatal. No obstante, la dirección de Antonio Gades fue corta. Unas desafortunadas declaraciones al aprensia a favor del régimen comunista de Fidel Castro precipitaron su salida.

En esta segunda ocasión, la candidatura de Antonio Ruiz Soler cayó por su propio peso sobre la mesa de los despachos del ministerio, la elección no dejaba lugar a dudas y en 1980 fue nombrado director artístico del Ballet Nacional Español. Este hecho fue decisivo para el desarrollo de la danza española estilizada en nuestro país, ya que incorporó el *modus operandi* de su compañía, su forma de trabajar y su modelo de bailarín multidisciplinar al Ballet Nacional Español. Los bailarines tenían dos clases diarias, una de ballet clásico –que impartían Juana Taff y Aurora Pons– y otra que alternaba la danza española estilizada y el flamenco –enseñados por Victoria Eugenia y María Magdalena respectivamente–. El sábado también se trabajaba escenificando las coreografías ensayadas durante la semana.

⁷⁴⁵Ibid., 236.

Antonio amplió enormemente el repertorio de esta compañía. En primer lugar con la incorporación de sus coreografías más destacadas, y en segundo, integrando las obras de jóvenes coreógrafos españoles⁷⁴⁶. También legó al Ballet Nacional Español el vestuario, los decorados y el utillaje necesario para sus coreografías. Después de dos largos años de éxitos, concretamente el 9 de mayo de 1983, fue cesado del cargo por controvertidas razones. Tras esta circunstancia, Antonio abandonó toda actividad relacionada con la danza, hasta que en 1987 se prestó a hacerle una coreografía a María Rosa inspirada en la romería del Rocío que fue presentada ese mismo año en el Teatro Monumental de Madrid.

Después de una cruel enfermedad, marcada por una severa trombosis que lo dejó en silla de ruedas en el año 1995, murió en su Sevilla natal a las cinco de la tarde el 5 de febrero del año 1996, a la edad de setenta y cuatro años.

Antonio tuvo una idea muy clara de lo que quería que se hiciera con su patrimonio, y así lo manifestó a la prensa en varias ocasiones, e incluso dejó constancia de ello en sus memorias:

Con las casas que tenga, quiero que se vendan y se cree una especie de Fundación Antonio. Para ello estoy tratando de mantener mi estudio de la Calle Coslada 7, que hice con tanto cariño y que es como un templo de arte de danza. Que se cree un comité directivo y un premio de danza que lleve mi nombre, Antonio, porque todavía no se ha creado ninguno. [...] Y que se den conferencias, se hagan coloquios de arte y de danza, que se convierta en un centro de cultura, el Centro Antonio. Para eso me gustaría que se vendiesen las propiedades que tengo y con esos ingresos enriquecer el fondo. A parte de que se puede cobrar una entrada por visitar el estudio, porque quiero que sea como un museo personal, donde todo mi historial artístico y todos los detalles estarían allí para el público y se podrían visitar.

⁷⁴⁶Para más información consultar los anexos de las páginas Error: No se encuentra la fuente de referencia y 493.

Si el Ayuntamiento de Sevilla no me compra la casa de Álvaro de Bazán, esquina a la calle Santa Clara, que tantos recuerdos guarda para mí, donde yo me crié, quiero que se hagan ahí unos estudios de danza con mi nombre [...] unos estudios importantes que se llamen Estudios de Danza Antonio. Ahí [...] crear un nuevo ballet para Andalucía [...] Dejaré el legado para que mi hijo Fernando sea el albacea testamentario y de que se preocupe de que esta idea se lleve a buen fin⁷⁴⁷.

A pesar de la gran relevancia nacional e internacional que tuvo Antonio sus últimos días no fueron un camino de rosas. Olvidado por el Ministerio y por los que antaño lo alabaron, tuvo que malvender la mayor parte de sus propiedades para subsistir. En palabras de Santy Arriazu:

Tampoco se cumplieron la mayoría de las últimas voluntades manifestadas de viva voz por quien ha sido y es, sin ningún género de dudas, el más universal de los españoles que ha dado el mundo de la danza. Ni pudo legar casas con las que sufragar la creación de la Fundación Antonio; [...] ni su madrileño y mítico estudio de la calle Coslada 7, se convirtió en el Centro de Cultura y museo personal⁷⁴⁸ [...]; ni se ha constituido el Premio Antonio de danza; ni el Ayuntamiento de Sevilla adquirió la casa Álvaro de Bazán, para convertirla en los Estudios de Danza Antonio; ni se creó allí el nuevo ballet para Andalucía; ni se cumplió lo que más íntima y entrañablemente apetecía: que Fernando fuera su albacea testamentario y dejarle todos sus recuerdos personales⁷⁴⁹.

Las instituciones dieron la espalda a Antonio al final de su vida, y ni si quiera el Estado mostró interés a la hora de salvar la memoria artística de Antonio cuando ésta fue llevada a la casa de Subastas Durán. Finalmente ejerció el derecho de tanteo y compró, según Arriazu, 490 lotes, de los cuales 436 fueron a parar a la Junta de Andalucía, 38 al

⁷⁴⁷Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 261–264.

⁷⁴⁸Por lo menos continúa siendo un centro de prestigio dedicado a la danza. Carmen Roche, antigua bailarina de la Compañía de Antonio lo ha convertido en el primer conservatorio de danza privado de Madrid, SCAENA, conservando en gran medida su configuración original, con el teatro incluido.

⁷⁴⁹Arriazu, *Antonio «El Bailarín»*, 267–268.

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y 16 lotes a la Comunidad de Madrid. El periodista también asegura que con el dinero obtenido las hermanas y uno de sus sobrinos de Antonio –finalmente herederos de sus bienes– pagaron la hipoteca del estudio e hicieron gestiones ante la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura para conseguir convertirlo en la sede de la Fundación Antonio. No obstante, en palabras de Arriazu: “siempre recibían un 'no' por respuesta. Y cuando murió Jesús Aguirre, el 11 de mayo de 2001 ya era tarde”⁷⁵⁰.

Santy Arriazu no duda en achacar parte de la culpa del aislamiento de Antonio a Jesús Aguirre y escribe abiertamente:

Sólo años después, tras la muerte de Jesús Aguirre, segundo marido de la Duquesa de Alba, ha cristalizado alguno de los deseos manifestados por Antonio en sus memorias. Como, por ejemplo, tener una calle en la ciudad que lo vio nacer. Ahora la calle del Bailarín Antonio une en Sevilla el barrio de Santa Cruz con los jardines de Murillo⁷⁵¹.

La prensa recogía estas palabras de Víctor Ullate en su panegírico de despedida:

Siento tanto que no te hayan valorado tu gran esfuerzo de tantos años llevando el pabellón de la danza española tan alto siempre por todas partes, que me produce una profunda tristeza pensar cómo has debido pasar estos últimos años, tan solo y tan alejado de la mayoría de las personas que te hemos querido y admirado [...] Allí en el cielo encontrarás tu trono de gran artista y los aplausos de una corte celestial que no cesa. Aquí perduras en nuestro corazón y nuestro recuerdo⁷⁵².

José Blas Vega también denunció esta situación en varios de sus escritos:

⁷⁵⁰Ibid., 270.

⁷⁵¹Ibid., 268. El periodista dedica parte de su libro a recoger los testimonios de Antonio sobre su paternidad, según los cuales Fernando Martínez de Irujo fue hijo suyo. Esta posible relación con la Duquesa de Alba, según deja a entender el escritor, pudo motivar la animadversión de Jesús Aguirre hacia Antonio.

⁷⁵²Víctor Ullate, «Mi querido ídolo», *El País*, febrero 6, 1996, 30.

Nos han remitido a una triste e injusta imagen del ídolo, para el que pedimos a nivel oficial y de forma definitiva, el reconocimiento que su obra y su arte siempre merecen. Confiamos en que muy pronto así sea, que se produzca ese gran homenaje nacional, en el que participaran organizativamente desde el Ministerio de Cultura hasta a la Sociedad General de Autores y Editores, con la colaboración de cuantas entidades culturales y artísticas quisieran unirse a la celebración⁷⁵³.

Antonio intentó a lo largo de toda su vida emanciparse de la política y militar únicamente en los partidos “de fútbol”, tal y como declaraba a la prensa en el año 1972: “Siempre he sido apolítico. No tengo ninguna idea política. Me interesa lo que pasa en el país, claro. Pero nada más. Sin opinión”⁷⁵⁴. Sin embargo, esta falta de posicionamiento político se acabó volviendo en su contra, unos por considerarlo asiduo al régimen franquista y otros por izquierdista. Según publicaba Maruja Torres en el obituario que el diario *El País* dedicó al bailarín el día siguiente a su muerte:

Fue acusado de blasfemo –un policía municipal le denunció– y enviado a la mazmorra; Franco, de quien era el bailarín predilecto, le indultó, pero el incidente, en tiempos duros para la lírica y para casi todo lo demás, le acarreó cierta aureola de *izquierdoso* solamente explicable por aquella foto suya marcándose un paso alado en la plaza Roja de Moscú, y por la medalla conmemorativa que la Escuela de Danza de la capital soviética le otorgó en 1966. Pobre Antonio, clamando su fidelidad de toda la vida al régimen franquista⁷⁵⁵.

Esta actitud fue inteligentemente utilizada tanto por unos como por otros para justificar lo injustificable, el olvido de uno de los mayores artistas del país. Antonio dejó atrás toda una vida dedicada a la danza en la que paseó su arte y su genio español por los mejores escenarios del mundo. Quizá le faltó la ayuda y el reconocimiento institucional pero nunca el del público.

⁷⁵³ Blas Vega, «Antonio. El Dios del Baile», 43.

⁷⁵⁴ Josep Meliá, «Antonio: La danza española en peligro», *Momento*, julio 1, 1972, 4; Antonio Crespo, «Antonio: “La única política que tengo es mi arte”», septiembre 6, 1975, ACDAEA Sig. ARS/10/0978-06.

⁷⁵⁵ Maruja Torres, «Un artista espectacular», *El País*, febrero 6, 1996, 30.

Juan Gyenes escribió en el prólogo de su libro sobre Antonio las siguientes palabras:

Estamos ante un caso único y fuera de serie. En la Historia del Arte nos encontramos siempre con un paralelo entre dos artistas del mismo instrumento. En este caso el instrumento se llama: el bailarín. En casos especiales –como el de Antonio– no lo necesita, ni admite rivales contemporáneos, por la sencilla razón de ser creador de algo, algo suyo, personal, que primero admite admiradores y después provoca imitadores [...] Indiscutiblemente, es el más completo bailarín que tiene y tuvo España [...] Desde que debutó jamás fracasó. ¡Oh, dios del arte sagrado, tu sabes que fácil es fracasar y caer verticalmente!⁷⁵⁶.

Sergio Lifar también quiso participar en el libro de Gyenes con unas líneas dedicadas al bailarín:

Antonio el brujo posee una magia que filtra y nos hechiza. Nos lleva consigo en esta lucha de amor, celos, y seducción que vive en una sola persona. Es toro y matador, la arena y el público, la muerte y la vida, el vencedor y el vencido, el instinto, la armonía, la geometría, el acento ordenado, la vida de este instrumento divino: el hombre. Este hombre está tan cerca de la oración como de la brujería, donde el espíritu y el cuerpo están en conflicto perpetuo. Antonio es rico en todos estos elementos y nos transmite sus encantamientos. Antonio el hijo del sol y de las hadas nocturnas. “Il est Danseur”⁷⁵⁷.

Edgar Neville escribió también unas hermosas palabras sobre el *Martinete* que Antonio interpretó en su película *Duende y Misterio del flamenco*:

Pocas veces se ha visto algo más bello, más emocionante que el baile por martinetes de Antonio debajo del arco del tajo de Ronda. Mi película –*Duende y Misterio del Flamenco*– recorrió el mundo entero y gentes de las razas más alejadas de la nuestra, de la sensibilidad más

⁷⁵⁶ Gyenes, *Antonio, el bailarín de España*, 8-9.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, 12.

remota y distinta, se levantaban del asiento en un momento dado, enloquecidas por el baile de Antonio, y gritaban, como lo hacían también el público de Jerez y Sevilla. Si no supiéramos que Antonio es un superdotado, un dios de la danza, su martinete hubiera bastado para atestiguarlo⁷⁵⁸.

Elsa Brunelleschi finalizaba su libro con un capítulo titulado *Antonio the artist*, donde confluían sus ideas generales sobre el bailarín y sobre la danza española:

Instead of flashing through the theatrical firmament, leaving little trace of his art, like so many *virtuosi* of the dance, a tangible heritage of his artistry could remain for posterity [...] Antonio neither sees the necessity of "saving" the Spanish dance, nor of destroying what others have achieved. His artistic policy steers a diplomatic course and welcomes everything and every influence that has theatrical value, whether it is a Castilian or Basque or Andalusian, whether emerges from pure dancing or from the most obscure of sources. He may even, one of these days, accepting the fact that no art is truly nationalistic, invite English or Russian contributions. Already at this stage the enormous technical discipline of the dancers is obviously due in no small measure to the teachings of Miss Anna Ivanova, the company's English ballet mistress.

[...] Antonio is not greatly affected by any narrow style, he experiments with things seen and remembered; but whilst his audience would willingly pin him down to the spectacular fire of all forms of *Flamenco*, this incomparable interpreter of the Spanish dance shows a preference choreographically towards the elegant balletic style of the Boleros⁷⁵⁹.

[...] Ballet is a very complete form of dancing, but so is Spanish: both should complement each other. Spanish dancing has always inspired great choreographers. Ballet, on the other hand, offers a large scope of quick footwork, balance, control, the means of executing technical feats, such a *pirouettes* with the maximum assurance, and a point more

⁷⁵⁸Ibid., 30.

⁷⁵⁹En realidad está haciendo referencia no sólo a la escuela bolera, sino a la danza española estilizada a través de la técnica de la danza clásica.

important that any, it gives the proper technique of elevation which is always overlooked by Spanish dancers who ignore the necessity of *pliés* when jumping. Nevertheless, in spite of all this, to charge the Spanish dance with ballet steps out of context with native style and character is not very desirable.

[...] Never before has a ballet season been so prolonged and successful for Madrid, where foreign and national ballet companies usually perform only a matter of days, it is astonishing to see Antonio breaking all records, outdoing even the ten weeks of performances on his London visit during the autumn of 1956⁷⁶⁰.

Por su parte, Vicente Marrero también quiso lanzar su opinión sobre el bailarín y sobre la danza española estilizada en su libro *El enigma de España en la danza española*:

Hay que creer, con nuestras grandes figuras del baile, que es factible una alianza perfecta entre lo popular y lo clásico. Se pueden unir ambos estilos, así como crear verdaderas innovaciones, siempre que se mantenga el buen gusto y la visión exacta de lo que constituye la danza española. Nuestros grandes artistas de la danza, aunque posean los recursos de la escuela clásica, no han permitido que las reglas ahogaran su personalidad, y han tenido el talento de conocer el punto justo donde debían emanciparse, alejándose de todo lo que conduce al tipo de bailarín convertido en máquina de belleza por el fanatismo de vencer dificultades técnicas [...] Nuestras danzas son demasiado ricas y espectaculares para que sigan vegetando, sin evolucionar, en las cuevas de Sacromonte o en los figones andaluces.

[...] Con Mariemma, es Antonio quien más ha contribuido a salvar el prestigio de la danza clásica española, que después de la desaparición de "La Argentina" amenazaba olvido. No reniega de las influencias gitanas y, sin embargo, sabe estar a la altura de las primerísimas figuras de nuestra danza.

No obstante, Antonio sigue siendo blanco de algunas críticas. A lo mejor, porque ningún bailarín en nuestro país posee sus cualidades,

⁷⁶⁰ Brunelleschi, *Antonio and Spanish Dancing*, 84-91.

condiciones, facultades y posibilidades para mantener un espectáculo del más elevado rango escénico. De pronto, un bailarín lo baila todo y, más completo que ninguno de sus antecesores, se aventura por terrenos innavegados, exponiéndose continuamente con ensayos e innovaciones [...] De lo que carece su danza baile, y esto es lo prodigioso de su espíritu, es de límites⁷⁶¹.

El mejor colofón para este apartado posiblemente sean las palabras que Pilar López dedicó a Antonio tras la muerte del bailarín: "Irrepetible. Pasarán siglos hasta que surja un sucesor"⁷⁶².

⁷⁶¹ Marrero, *El enigma de España en la danza española*, 199–201, 88–90, 165 .

⁷⁶² Comentario de Pilar López dedicado a Antonio. Recogido en A. Castilla y M. Mora, «Muere "el gran Antonio"», *El País*, febrero 6, 1996, 30.

6. CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos de este estudio –una vez analizadas las fuentes y teniendo en cuenta los cuatro objetivos planteados al inicio del trabajo–, podríamos sintetizarlos en las afirmaciones que se presentan a continuación.

La traumática situación familiar y económica que vivió Antonio en su infancia influyó directamente en su relación con la danza. Fue su método para evadirse de la realidad, cuando bailaba se sentía libre, aceptado, admirado, querido, válido. No es de extrañar que se entregara a ella en cuerpo y alma, convirtiéndola en su mejor medio de expresión. Las experiencias que vivió bailando por las calles fueron fundamentales ya que lo instruyeron en el arte de la improvisación y del efectismo, asignaturas imposibles de aprender en academias. Todos estos aspectos que comenzó a experimentar en su infancia –la improvisación y el efectismo, junto a la sensación de disfrute y de libertad–, estuvieron siempre presentes en su estilo interpretativo.

Antonio poseía unas aptitudes innatas para la danza. Su precocidad técnica y expresiva llamó la atención de aquellos que lo vieron bailar desde su infancia. Antonio vivía lo que bailaba, sentía la danza plenamente ya con sólo cinco años de edad. A lo que hay que añadir su gran capacidad de concentración, de imitación y de memorización, que en definitiva son los elementos fundamentales que intervienen en el proceso de aprendizaje; algo fuera de lo común que sin duda también llamó la atención de sus maestros.

Entre clases y escenarios consiguió tener como modelo a los mejores maestros y artistas del momento, no sólo desde el punto de vista coreográfico, sino también artístico: Realito, Ángel Pericet, Manolo Otero, Frasquillo, La Malena, La Macarrona, Vicente Reyes, La Niña de los Peines, Pepe Pinto, Pepe Marchena, El niño de Utrera, etc.

En aquel entonces, el hecho de poder aprender, bailar o actuar junto a todas estas personalidades, aunque durante un periodo excesivamente corto de tiempo, fue una proeza que indudablemente enriqueció su estilo, sentó las mejores bases sobre las cuales construir su estilo, y le brindó la posibilidad de llegar a ser el bailarín más completo de su generación. A ello hay que sumarle que el hecho de tener una formación académica tan exigua le llevó a no conocer barreras expresivas impuestas por el academicismo. Esta libertad expresiva pasó a ser uno de los rasgos que más definieron su estilo y lo distinguieron del resto de bailarines de su época.

Antonio le debe muchísimo a dos mujeres: a su madre, Lola Soler Barranco, la primera persona que posibilitó su acercamiento al mundo de la danza al llevarlo a escondidas a la Academia de Realito; y a Julia Padilla, madre de Rosario, que fue quien consiguió tejer la infraestructura necesaria para el desarrollo de su carrera artística desde su más tierna infancia, quien lo indujo a buscar la excelencia tomando clases con los mejores maestros a su alcance, quien tuvo una impecable visión empresarial en la gestión de los primeros contratos, y finalmente, quien accedió a tutorizarlo en sus viajes por toda España hasta que alcanzó la mayoría de edad. No obstante, Antonio no le reconoció a Julia Padilla estos desvelos en sus memorias.

Tras el estallido de la Guerra Civil y su escapada a Sudamérica, consiguió compartir escenario con grandes personalidades del mundo del espectáculo –Raquel Meller, Cantinflas, Agustín Lara, Pedro Vargas, etc.– y acudió a espectáculos de grandes artistas como La Argentinita. En su afán de superación siguió aprendiendo de todos ellos, no sólo a nivel coreográfico, sino en cuanto a formas de estar en un escenario, de gestionar un espectáculo o de comportarse ante un público se refiere.

Las primeras experiencias coreográficas de Antonio pertenecen a esta etapa de actuaciones en teatros de variedades bonaerenses, y podrían generalmente clasificarse dentro de una incipiente danza española estilizada a la que recurren por necesidades prácticas. Su método coreográfico debió ser muy intuitivo, supeditando todos sus

recursos y conocimientos a las melodías de compositores clásicos españoles como Falla, Chapí y Bretón. Acostumbrado a dramatizar cuplés, es muy probable que coreografiara estas obras respetando el carácter dramático o emotivo de pieza musical, tal y como siguió haciendo una década después. El resultado de todo ello fue una gran variedad coreográfica, que unida a la gran variedad de estilos que conocían les aseguró el salto al concierto recital de danzas españolas. Si a esto sumamos su reconocida excelencia artística, no es de extrañar que tuvieran que prolongar sus representaciones en muchos de los teatros sudamericanos y centroamericanos que visitaron. El notorio éxito y el reconocimiento del público fue tal que se abrieron las puertas de Norteamérica y Antonio pudo alcanzar el sueño de triunfar en la tierra de las oportunidades.

Los nueve años que Antonio pasó bailando en los escenarios de los Estados Unidos marcaron un antes y un después para Antonio y para el desarrollo de la danza española estilizada. La mayor parte de las aportaciones del bailarín para la configuración de esta disciplina como un género independiente, surgieron de las influencias que recibió del mundo del espectáculo americano.

En primer lugar, Antonio consiguió tener un profundo conocimiento del panorama escénico americano porque, al igual que le ocurriera en España, pasó por todos sus estadios, cosechando amplios y reconocidos éxitos en cada uno de ellos, según se ha podido comprobar con el análisis hemerográfico. Su participación en los *night clubs* y las variedades de Broadway y Hollywood fue superior a la del resto de artistas españoles afincados en los Estados Unidos, no es de extrañar, por tanto, que posteriormente incorporara algunos recursos escénicos típicos de estos espectáculos a sus coreografías:

1. Movimientos escénicos grupales y de los pasos a dos.
2. Creación de obras formadas por diversas escenas con diferentes estilos de danza.
3. Espectacularidad escénica, traducida en diseño de iluminación, de vestuario, e incorporación de decorados en tres dimensiones con los que el bailarín interactuó en sus coreografías.

4. Adaptación de algunos recursos coreográficos utilizados por estrellas del musical, como es el caso de las vueltas de avión –influenciadas por las vueltas de aspa de Gene Kelly–.

Excepto este último, el resto de recursos no tomaron forma definitiva hasta los años cincuenta, tras su vuelta a España, como atestiguan sus películas *Niebla y sol* y *Todo es posible en Granada*.

En segundo lugar, Antonio tuvo la evolución estilística más amplia de todos los artistas españoles gracias, entre otras cosas, a que escuchó los sabios consejos de los grandes eruditos, críticos e intelectuales de la danza, entre los que destaca especialmente John Martin en los Estados Unidos, y en un segundo plano, La Meri y Elsa Brunelleschi. Desde sus primeros escritos, el crítico alabó el estilo de Antonio e intentó orientarlo en su carrera profesional. Sus consejos y advertencias calaron profundamente en el bailarín y fueron seguidos al pie de la letra antes o después. Martin sugirió la posibilidad de dar el salto a los recitales de concierto y, a los ocho meses, Antonio y Rosario debutaban en el Carnegie Hall. Una vez contratado por la Columbia Concert Artist e introducido en los circuitos intelectuales, las palabras de Martin fueron especialmente exigentes hacia Antonio. Convencido de su potencial, imaginando el tipo de artista en que podía llegar a convertirse y la revolución que podía liderar en el mundo de la danza española, insistió al bailarín particularmente en dos aspectos:

1. La necesidad de deshacerse del formato de las variedades y adaptarse mejor al del recital, ya que sus números eran muy homogéneos, y poseían el mismo derroche de vitalidad, velocidad y fuerza que habían caracterizado sus números de variedades –solían ser breves e intensos, concentrando todas las aptitudes sobresalientes de los intérpretes, como una bomba que se lanzaba al público para impresionarlo y captar rápidamente su atención–. En un concierto de danza, al disponer de todo el tiempo y la atención, se podía y debía ser más mesurado –dosificando la exhibición de las habilidades, aumentando y disminuyendo la intensidad de los números, variando los contenidos, los estilos y los *ethos*, jugando con las emociones del público– para conseguir una función amena y de calidad que justificara el precio de la entrada. A nivel interpretativo había que saber estar en el escenario de forma más seria y profesional, cambiando de

registro con rapidez para resultar convincente. Por tanto para subir el nivel del espectáculo en general debía crecer también el nivel técnico e interpretativo de las coreografías.

2. La necesidad de aprender alguna técnica que le mostrara los cánones estandarizados de la elegancia y le enseñara a controlar sus impulsos expresivos, los cuales le hacían caer frecuentemente en la sobre-actuación, e impedían el óptimo desarrollo de su virtuosismo. De forma implícita Martin impulsó a Antonio a tomar clases de ballet clásico.

En tercer lugar, Antonio recibió una gran influencia de Léonide Massine, hasta el punto de incorporar a sus coreografías algunos recursos que el coreógrafo ruso había sistematizado en su peculiar estilo de danza española. Pese a que no colaboró con él personalmente hasta el año 1952, asistió asiduamente a sus espectáculos en Nueva York. La mayor parte de los elementos que influenciaron a Antonio estaban encaminados a resaltar el virtuosismo del intérprete y solían utilizarse con fines efectistas. Podrían agruparse en cuatro secciones:

- Grandes saltos. Dentro de la cual encontramos saltos en *attitude*, y saltos específicos con una o dos rodillas flexionadas hacia atrás, acompañados habitualmente con un poco de *cambré*.
- Rodillas. Donde introduce la caída de rodillas como remate de algunas vueltas, así como las diagonales.
- Pasos clásicos. Entre los que destacan las diagonales de *grand jetes*, los *tour en l'air*, las posiciones en *arabesques*, y los braceos a la segunda posición.
- Braceos con figuras geométricas muy angulosas o simples líneas rectas.

Por último, otro aspecto que debió influir bastante en el proceso de conceptualización de sus espectáculos y en la depuración de su lenguaje coreográfico fue la entrada de Antonio en los circuitos universitarios, ya que las actuaciones incluían una conferencia o pequeña tertulia con los estudiantes que seguramente lo obligaron a reflexionar sobre el concepto, el contenido y la finalidad de sus bailes, así como de sus peculiaridades estilísticas.

Durante la década de los años cuarenta del siglo XX la danza española estilizada dejó de ser un arte de cabaret y variedades para convertirse en un género culto, asiduo a las salas de concierto. Para ello fue determinante la labor de los críticos, los eruditos y del público estadounidense, que moldearon y canalizaron el genio artístico y creativo de nuestros artistas españoles. Gracias a ellos Antonio Ruiz Soler, regresó a nuestro país con una idea muy clara de cómo hacer evolucionar la danza española y su carrera artística, es decir, conocía sus dos asignaturas pendientes: la depuración definitiva de su lenguaje coreográfico y la creación de obras de gran formato que trasladaran los recursos escénicos del ballet a la danza española, elevándola a su misma categoría artística.

Cuando Antonio regresó a España, y a Europa, comenzó la verdadera revolución consciente de la danza española. Las innovaciones escénicas y estilísticas que incorporó en América no habían sido vistas en un espectáculo de danza española –diseño de luces, de vestuario, técnica clásica, virtuosismo, etc.–. No es de extrañar que la prensa dijera que nunca se había visto bailar así en España, tampoco se había visto a un bailarín dominar todos los estilos españoles y con despliegues de virtuosismo en todos ellos. Antonio contribuyó a elevar el estatus de bailarín español, por aquel entonces sin figuras relevantes en escena, a excepción de Vicente Escudero, que se encontraba ya en el ocaso de su carrera artística y que se convirtió en el adalid de la ortodoxia flamenca poniendo en duda el nuevo estilo de Antonio.

La ruptura artística con Rosario acabó con la pareja más destacada de la historia de la danza española, pero a su vez fue imprescindible para la evolución de la danza española estilizada, ya que las asignaturas pendientes de Antonio no eran compatibles con la visión escénica de la bailarina. Con la creación de su compañía Antonio Ballet Español conseguirá alcanzar todos sus objetivos artísticos y llevara a la danza española estilizada a su cenit, pasando –por primera vez y de forma definitiva– del pequeño formato que venía siendo habitual en su historia –solos, dúos, tríos y pequeñas agrupaciones de cuatro, cinco o seis componentes–, al gran formato. Es decir, se

trasladan los esquemas de una gran compañía de danza clásica a una gran compañía de danza española:

- Esquemas escénicos y coreográficos. Antonio coreografió obras de gran duración que necesariamente llevaban implícitos nuevos recursos escénicos y diseños espaciales para el cuerpo de ballet. Entre ellas destacan *Suite de Sonatas*, *Fantasía Galaica*, *El amor brujo*, *La taberna del Toro*, *Paso a cuatro* y por encima de todas su obra maestra, *El sombrero de tres picos*.
- Esquemas organizativos. Antonio hizo bastante hincapié en la necesidad de entrenamiento técnico de la compañía, por lo que estableció dos horas diarias de clases, una de ballet y una de danza española. A ello hay que sumarle las horas empleadas para los ensayos de repertorio, generalmente los sábados. Con esta organización consiguió que sus bailarines acabaran siendo multidisciplinares y por tanto pudieran bailar todos los estilos posibles de danza española. Esta planificación resultaba bastante atípica para las costumbres de los bailarines españoles, tal y como comentaba el propio Antonio y su maestra de baile Anna Ivanova. Antonio dijo en múltiples ocasiones que adquirió la disciplina y el interés por el perfeccionamiento técnico en los Estados Unidos.

La labor de Antonio al frente de su Ballet Español fue digna de alabanzas ya que los riesgos fueron mayúsculos: que una gran compañía que llegó a contar con cincuenta personas en nómina en el año 1957, sin escatimar en escenografías y vestuario, con músicos y compositores de primera fila, sufragada íntegramente por el propio bailarín, consiguiera llevar la danza española a los mejores escenarios nacionales e internacionales durante diez exitosos años, es un logro increíble⁷⁶³.

Como es de suponer, la existencia de una compañía de estas características reactivó la producción artística vinculada a la escena de muchos compositores, músicos y artistas plásticos españoles. Entre 1953 y 1963 trabajaron con Antonio, entre otros: Chano Lobato, Antonio Mairena, Manuel Muntañola, Carlos y Vicente Viudes, Balenciaga, Matilde Salvador, Ernesto Halffter, Pablo Sorozábal y Joaquín Rodrigo.

⁷⁶³ Hoy en día no existe una compañía privada comparable en el panorama escénico español. Únicamente nos queda el Ballet Nacional de España que subsiste gracias a la financiación estatal.

Las características estilísticas de Antonio lo acompañaron durante toda su carrera, y en esta etapa de madurez artística, su expresividad quizá fue aún más sobresaliente. Antonio no sólo bailaba con el cuerpo, también con el alma, y abrió un nuevo camino a las posteriores generaciones de bailarines al ampliar sus horizontes expresivos de manera ilimitada. Desgraciadamente no ha habido ningún artista que haya igualado los niveles expresivos de sus interpretaciones. Los bailarines surgidos posteriormente se han dedicado a explorar la técnica más que la actitud, a aplicar a la danza española los frutos del entrenamiento clásico, en definitiva a aumentar el virtuosismo. Sin embargo, la mayoría de sus espectáculos carecen de su genialidad y su sinceridad expresiva.

Otro de los rasgos distintivos de Antonio fue su virtuosismo, siendo especialmente sorprendentes, su velocidad, sus giros, sus zapateados, sus saltos y su toque de castañuelas. Poseía una facilidad inaudita para realizar una gran cantidad de pasos de dificultad variable a velocidades de vértigo. Muchas veces, al observar sus bailes, se tiene la sensación de estar viendo una película de cine mudo a la que se le han aumentado las revoluciones, sin embargo, es la coreografía la que se desarrolla a un ritmo frenético. Cuando se quiere bailar a una velocidad tan elevada hace falta disponer de una excelente base técnica, imprescindible para dominar los pasos que se van a realizar y Antonio poseía un alto nivel de perfección que le proporcionaba una limpieza asombrosa en la ejecución los pasos. Aunque sus inicios en este campo fueron humildes, con obras más castizas que técnicas, cuando incorporó la técnica clásica a su entrenamiento, alcanzó un nivel de ejecución digno de las primeras figuras de las compañías clásicas –prueba de ello fueron sus colaboraciones con Lifar y Massine–, con una colocación del cuerpo impecable durante toda la actuación.

Como coreógrafo también fue sobresaliente. Sabía elegir los recursos que mejor plasmaban las sugerencias de la música. Su forma de crear, consecuencia de sus capacidades expresivas, le llevaba a parafrasear la estructura de las composiciones musicales, atendiendo a su ritmo, a sus matices, a su melodía y al carácter general de la obra. Este hecho provocaba que sus coreografías fueran muy ricas, tanto

individualmente como en los números de conjunto, donde la variedad era mucho mayor y el colorido se multiplicaba por cada una de las personas en escena. Su espíritu creativo lo llevó a idear, a parte de la coreografía, la escenografía, el vestuario y la iluminación. Aunque en el caso de la escenografía y del vestuario en ocasiones se contentaba con dar unas nociones básicas de sus ideas a otros artistas más cualificados para que las llevaran a cabo. Utilizando el concepto de “obra de arte total” de Diaghilev, se podría afirmar que Antonio creaba “obras de arte integral”, porque integraba en su persona todos los artistas necesarios para la elaboración de una obra de arte total. Además puede afirmarse que ha sido el artista más completo de la historia de la danza española. Interpretó y coreografió todos los géneros que se practicaban profesionalmente en España –la escuela bolera, el folclore, el flamenco, la danza española estilizada–, así como el ballet clásico y el jazz.

Otra de sus asombrosas capacidades fue la de comunicación. Desde pequeño aprendió a manejar al público, provocando en él las reacciones que quisiera: aplauso, tensión, exaltación, contemplación, etc. Sabía mantener al espectador entretenido mediante la combinación de los recursos coreográficos y escenográficos. Conocía los tempos con los que se debían estructurar los espectáculos, sabía responder a las expectativas del público, y podía dirigir la atención de éste no sólo a la parte de la escena que quisiera sino también a la parte del cuerpo que considerara más importante en cada paso. Una de las cualidades que ha diferenciado a Antonio del resto de los bailarines de su época, y de los posteriores, es que involucraba al espectador en su danza. El público era un ente vivo y activo en su espectáculo y como tal, creaba una complicidad entre ambos que conseguía arrancar el aplauso antes de que hubiera comenzado a bailar, sólo por su majestuosa salida al escenario, o por su forma de quitarse y de arrojar el sombrero.

Esta facilidad para la comunicación se reflejó también en su pasos a dos. La fuerza y la energía que transmitía a sus parejas de baile hacía que éstas se implicaran más en el terreno emocional. La compenetración fue generalmente muy elevada, lo que

se puede comprobar en la sinceridad expresiva y en la credibilidad que poseían sus pasos a dos: la complicidad en las miradas, la sincronidad en las cadencias, en el tempo emocional de la obra, etc. Siempre desempeñó el rol predominante, su genio improvisador requería compañeras capaces de seguirlo en sus impulsos creativos instantáneos.

Recapitulando, su impecable técnica, su virtuosismo, su perfil multidisciplinar, su originalidad y variedad coreográfica, su expresividad y su alto grado de comunicación con el público, hicieron de él un genio absoluto de la danza, sin parangón en su generación ni en las que le siguieron.

Sus aportaciones a la danza española y su legado artístico ha pasado a la posteridad y han llegado hasta nuestros días gracias, en primer lugar, a la creación y dirección de Antonio Ballet Español, la compañía más numerosa, más influyente y de mayor trascendencia internacional que tuvo España hasta la creación del Ballet Nacional Español en 1979, por donde pasaron una gran cantidad de bailarines españoles que absorbieron los postulados estéticos de Antonio; y en segundo lugar, a su labor como director del mencionado Ballet Nacional Español, al cual exportó su visión multidisciplinar de la danza española y sus ideas sobre la organización y el entrenamiento técnico de los bailarines, así como las mejores coreografías de gran formato. Gracias a ello, estas obras no cayeron en el olvido y se han mantenido en el repertorio con el paso de los años, especialmente el *Sombrero de tres picos*, que sigue vigente, aunque con pequeñas licencias, en el repertorio de la compañía de Antonio Márquez, antiguo primer bailarín del Ballet Nacional.

En cuanto a la danza española estilizada se refiere, llegó a su cenit y se consolidó como género independiente de la danza española por derecho propio. Los dos requisitos indispensables para que la danza española estilizada pudiera ser comparada con la danza clásica y llegara a alcanzar su categoría universal enunciados por La Meri en 1948 –idear un sistema de entrenamiento que permita su universalización y crear compañías y

ballets de gran formato⁷⁶⁴– se cumplieron durante las décadas de los años cincuenta y sesenta. La primera tarea fue mérito de Mariemma, que finalmente se centró en la docencia. La segunda, de Antonio Ruiz Soler, que siguió los pasos iniciados en los Estados Unidos de América y las orientaciones que allí le ofrecieron para la creación de su gran compañía –la cual fue imitada a pequeña escala por otros artistas en los años sucesivos, como por ejemplo, por la propia Mariemma en el año 1955– y de sus grandes “ballets”.

Quedarían pendientes de publicar en un futuro tres trabajos complementarios a esta tesis doctoral:

1. Completar el estudio exhaustivo sobre la trayectoria artística de Antonio Ruiz Soler hasta el final de su vida artística (1950–1979).
2. Dedicar otro trabajo monográfico a la figura de Mariemma y sus aportaciones a la danza española estilizada, como segunda gran protagonista en su proceso de configuración y de codificación a través de su magisterio.
3. Reconstruir el desarrollo histórico y estilístico completo de la danza española estilizada hasta nuestros días, incluyendo las aportaciones de otros bailarines españoles que también colaboraron en alguna medida en su desarrollo.

Finalmente, desde la perspectiva de este trabajo podemos manifestar que buena parte del camino que tomó la danza española en su evolución hasta nuestros días fue marcado por Antonio Ruiz Soler y que todos los bailarines actuales han bebido directa o indirectamente de él.

Sobre Antonio podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la su verdadera pasión fue la danza, en todas sus manifestaciones. Se entregó a ella desde que dio sus primeros pasos en Sevilla asociándose con Juan el organillero y no la abandonó hasta su muerte. La danza le dio la vida y él se la devolvió con creces desarrollándola hasta límites nunca vistos.

⁷⁶⁴La Meri, *Spanish dancing*, 102.

Es corriente decir, entre músicos, que Juan Sebastián Bach representa la maestría máxima en el arte del contrapunto, cuando, en realidad, deberíamos decir que Bach “es” el contrapunto.

De igual forma no basta cantar alabanzas, por superlativas que éstas sean, a Antonio, cuando en realidad, debemos decir:

Antonio “es” la danza⁷⁶⁵.

Esta investigación podría concluir añadiendo:

Antonio “es” la danza y la danza española estilizada “es” por Antonio.

⁷⁶⁵ Eligio de Federico Mompou. Recogido en Gyenes, *Antonio, el bailarín de España*, 36.



7. BIBLIOGRAFÍA

Las citas bibliográficas que aparecen en esta tesis doctoral han sido realizadas siguiendo el sistema “Chicago Manual of Style, full note with bibliography”, detallado en: University of Chicago. *The Chicago manual of style*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

«A Spanish dance of courtship Rosario and Antonio dance for Constantine.» *Dance magazine* (1944).

Abad Carlés, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Abella Bermejo, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Temas de Hoy, 1996.

Acker, Yolanda, y Javier Suárez Pajares. «Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX». En *Rítmico para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en siglo XX*, editado por Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1998.

Adelman, Katherine. «Beaumont, Cyril». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0179>.

Adshead, Janet. *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana; Teatres de la Generalitat Valenciana, 1999.

Alberto, Dallal. *Guillermo Keys Arenas: Modelo en el desarrollo de la danza de concierto del siglo XX en México. Los primeros años*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Álvarez Caballero, Ángel. *Pilar López: una vida para el baile*. La Unión: Concejalía de Cultura, 1997.

- Álvarez Cañibano, Antonio (ed.), *Música y espacios para la vanguardia española, 1900–1939*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2001.
- Amorós, Andrés, ed. *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Ed. Castalia, 1999.
- Anthony, Gordon. *Dancers to remember. The photographic art of Gordon Anthony*. London: Hutchinson, 1980.
- «Antonio». *Current biography* (1968).
- «Antonio and NYC Ballet co-star [in Washington, D C]». *Dance magazine* (1963).
- Antonio. *Dances of Spain*. New York: Janus Films, 1940.
- «Antonio scrapbook». *Dance and dancers* (1964).
- Armstrong, Lucile. *Dances of Spain*. London: M. Parrish, 1950.
- Arriazu, Santiago. *Antonio «El Bailarín»: memorias de viva voz*. Barcelona: Ediciones B, 2006.
- . «Memorias de un bailarín de España: Antonio», s. f. Sig. 55.3 – 55.11. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, Madrid.
- Avilés Farré, Juan, y José María Marín. *Historia política de España. 1875 – 1939*. Madrid: Istmo, 2002.
- Ballet Nacional de España. *Ballet Nacional de España: director, José Antonio*. Madrid: Ballet Nacional de España, 2007.
- Banes, Sally. *Before, between, and beyond: three decades of dance writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 2007.
- Barnes, Clive. «Master showman». *Dance and dancers* (1955).
- Baron, Arnold. *Baron encore*. London: Collins, 1952.
- Barrio Peralbo, María Jesús. *La escuela bolera: método y análisis*. Málaga: Bryal, 2010.
- Barzel, Ann, y Ann Barzel Dance Film Archive (Newberry Library); Ann Barzel Collection (Newberry Library); Midwest Dance Collection (Newberry Library); Chicago Public Library.; Newberry Library. *Films owned by Ann Barzel, 1930's–1960's. Dance around the world, 1930's–1950's.*, 2002.

- Bayo, Javier. *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: Lib. Deportivas Esteban Sanz, 1997.
- Beaumont, Cyril. *Antonio. Impressions of the Spanish dancer*. London: Adam & Charles Black, 1952.
- Bellver, C. *Bodies in motion: Spanish vanguard poetry, mass culture, and gender dynamics*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.
- Bennahum, Ninotchka. *Antonia Merce « La Argentina». El flamenco y la vanguardia española*. Global Rhythm Pr, 2009.
- . *Antonia Merce, «La Argentina»: flamenco and the Spanish avant garde*. Hanover N.H.: University Press of New England, 2000.
- Blake, Yvonne, y Ballet Nacional de España. *El vestuario en el Ballet Nacional de España: 30 aniversario del Ballet Nacional de España, 1978–2008*. Madrid: Ballet Nacional de España, 2009.
- Bland, Alexander. *Men dancing. Performers and performances*. New York: Macmillan, 1984.
- Blas Vega, José. «Antonio. El Dios del Baile». *La Caña* 12 (1995): 35–43.
- Bois, Mario. *Carmen Amaya ó la danza del fuego*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Bonilla, Luis. *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1964.
- Borrull, Trini. *La danza española*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer, 1940.
- Bourio, Juan, y Centro Cultural de la Villa (Madrid). Colección Juan María Bourio. Archivo de baile español. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1992.
- Brinson, Peter. «Great Britain: Dance researche and publication». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0725.s0011>.
- Brunelleschi, Elsa. «Antonio and Rosario». *The dancing times* (1964).
- . *Antonio and Spanish Dancing*. London: Adam & Charles Black, 1958.
- . «Antonio in London.» *The dancing times*. (1958).

- . «Antonio.» *Ballet today*. (1958).
- . «How to look at Spanish dancing». *Dance and dancers*. (1950).
- . «Rosario and Antonio again». *Ballet* (1952).
- . «Rosario and Antonio in London». *Ballet* (1951).
- . «Spanish dancing to-day». *The ballet annual* (1951).
- . «The flowering of a great dancer Antonio's season at the Palace.» *The dancing times* (1956).
- . «The great Antonio». *The dancing times* (1958).
- . «The inimitable Antonio». *The dancing times* (1955).
- . «"The kids from Seville" come to Edinburgh.» *Ballet*. (1950).
- . «Three Spanish dancers». *The ballet annual* (1958).
- Buckle, Richard. «Commentary». *Ballet* (1950).
- Burell, Víctor, ed. *Ballet Nacional de España. 25 años*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. INAEM. Ballet Nacional de España, 2003.
- Cadieu, Martine. «Le flamenco». *Danse et rythmes* (1958).
- . «Madrid, le nouveau programme d'Antonio.» *La danse, revue mensuelle internationale* (1957).
- . *Rosario et Antonio*. Florence: Imprimé par la typographie Giuntina, 1950.
- Caffarena, Angel. *Malaga cantaroa. Dibujos del bailarín Antonio edición del autor en homenaje a Lope de Vega*. Malaga: Publicaciones de la Librería anticuaria El Guadalhorce., 1962.
- Calman, Montague. «Antonio packs the Palace». *Ballet today* (1956).
- Capron, Louis. *The Spanish dance*. St. Augustine: Florida Historical Society, 1959.
- Carr, Raymond. *España 1808–1939*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1970.

- Carrasco Benítez, Marta. «Las academias de baile en Sevilla: Los Pericet». En *La Escuela Bolera. Encuentro internacional*, 25–31. Madrid: INAEM, 1992.
- Carter, Curtis, y Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art. *Dalí and the ballet: set and costumes for The three-cornered hat*. Milwaukee: Haggerty Museum of Art Marquette University, 2000.
- Casero García, Estrella. *La España que bailó con Franco*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras, 2000.
- Cavia Naya, Victoria. «Vicente Escudero: baile y vanguardia». En *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*, editado por Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada, 123–173. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.
- Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. *Exposición Antonio el Bailarín: Mesa redonda*. 2 videocasetes (Mini DV): son., col., PAL1 videocasete (VHS): son., col., PAL. Museo de Artes y costumbres populares, Sevilla, 2001.
- «Cerca del Guadalquivir». *Danse et rythmes* (1957).
- Clarke, Mary. «National Dance Company of Spain with Antonio». *The dancing times* (1975).
- Cobo, Eugenio. «Cine Flamenco». *La Caña* 30–31 (2000): 40–46.
- Cohen, Selma, y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Cohen, Selma. «United States: Dance researche and publication». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e1784.s0008>.
- Colomé, Delfín. *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Ediciones Turner, 1989.
- . *Pensar la danza*. Madrid: Turner, 2007.
- Contreras Verdiales, Rosario. *Pedagogía de la danza española*. Barcelona: R. Contreras, 1987.
- Coton, A. «Antonio and his Spanish Ballet». *The dancing times* (1954).

———. «London report». *Dance news* (1955).

Craine, Debra, y Judith Mackrell. «Antonio». *The Oxford Dictionary of Dance*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.

———. «Beaumont, cyril». *The Oxford Dictionary of Dance*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.

———. *The Oxford dictionary of dance*. Oxford University Press, 2000.

Díaz, Elías. *La cultura en la cuarentena. La España del Hambre*. Historia del Franquismo. Madrid: Diario 16, 1980.

Draegin, Lois. «Spanish dance in America: fanning the Spanish fever». *Dance magazine* (1978).

Dunning, Jennifer. «La Meri. A dancer, teacher and specialist in ethnic repertory». *The New York times*, enero 21, 1988, sec. Obituaries. <http://www.nytimes.com/1988/01/21/obituaries/la-meri-89-a-dancer-teacher-and-specialist-in-ethnic-repertory.html>.

———. «United States: Contemporary Criticism». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e1784.s0009>.

E.S. «Reviews of the mont. Rosario and Antonio». *Dance Observer* 12, nº 1 (enero 1945): 9.

Escudero, Vicente. *Mi baile*. Barcelona: Montaner y Simón, 1947.

———. «The Spanish dance». *The dancing times* (1937).

Espada, Rocío. *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid: INAEM, 1997.

Espejo Aubero, Amparo. *Glosario de términos de la danza española*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2001.

Farrar Burns, Judy. «Meri, La». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e1148>.

- Fernández Cuenca, Carlos. *El Cine y la Danza: Ensayo de Filmografía*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1959.
- Fernando, Manuel. «Rosario, una bailaora inefable». *La Caña* 27 (1999): 15-29.
- Field, Alix. «Dancing under the Spanish Republic». *Dance observer*. (1934).
«Flamenco». *Revue chorégraphique de Paris* (1952).
- Franks, A. «The London scene». *Dance news* (1958).
- Fuentes Guío, Pedro. *Antonio, la verdad de su vida*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- G. W. B. «Reviews of the month. Pictures of Goya». *Dance Observer* 10, n.º 11 (noviembre 1943): 102.
- Gallego, Antonio. «Evolución de El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos». En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, 65-72. Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.
- Gamboa, José Manuel. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa, 2005.
- Garafola, Lynn. «A las márgenes del Occidente. El destino transpirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo». *Cairon. Revista de ciencias de la danza* (1995).
- . *Dance for a city. Fifty years of the New York City Ballet*. New York: Columbia University Press, 1999.
- . *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989.
- . *Legacies of twentieth-century dance*. Middletown Conn.: Wesleyan University Press, 2005.
- . *Of, by, and for the people. Dancing on the Left in the 1930s*. Madison Wi.: Society of Dance History Scholars, 1994.
- . *The Ballets Russes and its world*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- . «The coreography of Le Tricorne». En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, 89-95. Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.

Garafola, Lynn, Vicente García-Márquez, y Festival Internacional de Música y Danza. *España y los Ballets Russes. Exposición, Auditorio Manuel de Falla, 17 junio-2 julio*. Madrid: Ministerio de Cultura. INAEM, 1989.

García Márquez, Vicente. «Gestación y creación de El sombrero de tres picos». En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, 57-64. Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.

Gario, Luigi. «News from Madrid». *Dance magazine* (1963).

———. «News from Madrid.» *Dance magazine*. (1963).

Gil, José. «Spain: festival in Santander». *Dance and dancers* (1960).

Gironella, José. *100 españoles y Dios*. Barcelona: Ediciones Nauta, 1969.

Gladstone, Valerie. «Rosita Segovia: America's Spanish dance estrella». *Dance magazine* (1993).

Glasstone, Richard. «Ballet and Spanish dance.» *Dancing times*. (2001).

Grut, Marina. «Elsa Brunelleschi». *Monsalvat* (1989).

Grut, Marina, y Spanish Dance Society. *Escuela bolera: the school of classical Spanish dance, Pericet syllabus*. [S.l.: s.n.], 1997.

Grut, Marina. *The bolero school: an illustrated history of the bolero, the seguidillas and the Escuela Bolera: syllabus and dances*. [s.l.]: Dance Books, 2002.

Grut, Marina, y University of Cape Town. *The Spanish dance set of lectures given on this theme at the University of Cape Town's Public Summer School, January-February 1972*. Cape Town: Board of Extra-Mural Studies, 1972.

Gutiérrez, Ireneo. *Luisa Triana biography of a Spanish dancer*, 1987.

Gyenes, Juan. *Antonio, el bailarín de España*. Madrid: Taurus Ediciones, 1964.

———. *Ballet Espagnol*. París: Imp. Union, 1956.

———. *Ballet Español*. Madrid: A. Aguado, 1953.

Hall, Fernau. «Antonio». *Ballet today* (1969).

- Hanna, Lynne. «Methodologies in the study of dance: Cultural context». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e1152.s0002>.
- Harrison, Joseph. *Historia económica de la España contemporánea*. Barcelona: Vicens Vives, 1985.
- Harrold, Robert. «Antonio and Rosario». *The dancing times* (1966).
- Haskell, Arnold. *Baron encore*. London: Collins, 1952.
- . «Outstanding events of the year». *The ballet annual* (1952).
- . *The Beauty of ballet*. London: M. Parrish, 1961.
- Heale, Philippa. «Rosario y Antonio». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0061>.
- Hering, Doris. «Antonio and his Ballets de Madrid, New York City Center, January 5, 1966». *Dance magazine* (1966).
- . «Reviews». *Dance magazine* (1955).
- Hurok, Sol. *A memoir of the dance world*. New York: American Book, Stratford Press, 1953.
- Hurok, Sol, y Ruth Goode. *Empresario*. Barcelona: Hispano-Americana de Ediciones, 1947.
- Hutchinson Guest, Ann. «Labanotation». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0982>.
- . «Notation». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e1272>.
- Inman, Tania. «Benesh movement notation». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0195>.

Ivanova, Anna. *El alma española y el baile*. Madrid: Editora Nacional, 1972.

———. «Teaching ballet for Antonio». *The dancing times* (1960).

———. *The dancing Spaniard*. London: Baker, 1970.

«L'Espagne décerne à Antonio le Prix de danse Vicente Escudero». *Danse et rythmes* (1958).

Lalagia. *Spanish dancing. A practical handbook*. London: Dance Books, 1985.

Lent, Henry Bolles. *The Waldorf-Astoria. A brief chronicle of a unique institution now entering its fifth decade*. New York: Priv. print. for Hotel Waldorf-Astoria corporation, 1934.

Levien, Julia. «Isadora Duncan and the Spanish dance.» *Dance in Hispanic cultures: proceedings of the 14th annual conference*. (1991).

Lido, Serge. *Rosario and Antonio*, s. f.

«Los Chavalillos Sevillanos». *American Dancer* (marzo 1942): On the Cover, 24–30.

Llorens, Pilar. «España: Ballet Nacional Español.» *Argentina en la danza*. (1981).

Madalengoitia Aubry, Pablo. *Panorama de danza*. Lima: Tip. Peruana, 1954.

Majer, Frederic. «Los Chavalillos Sevillanos». *Dance* (mayo 1941): 14.

Maletic, Vera. «Laban principles of movement analysis». Editado por Selma Cohen y Dance Perspectives Foundation. *International encyclopedia of dance*. New York: Oxford University Press, 2005. <http://www.oxford-dance.com/entry?entry=t171.e0983>.

Manchester, P. «Antonio and the Ballets de Madrid, presented by S. Hurok, at N.Y. City Center, Sept. 15–17». *Dance magazine* (1964).

———. «Vicente Escudero and his Spanish dancers and musicians». *Dance news* (1955).

Mariemma. Madrid: Discos Columbia, 1984.

Mariemma, Enrique. *Historia viva de la danza española guión de temas y danzas para una producción de Televisión*. [S.l.: s.n.], 1982.

Mariemma. *Mis caminos a través de la danza*. Madrid: Fundación Autor, 1997.

- Marinero, Cristina. «Opiniones de Antonio sobre su arte». *La Caña* 12 (1995): 66–68.
- Marlatt, Harry. «From marketplace to Carnegie Hall. The story of Rosario and Antonio.» *Musical America*. (1946).
- Marrero, Vicente. *El acierto de la danza española*. Madrid: Editorial Calamo, 1952.
- . *El enigma de España en la danza española*. Madrid: Ediciones Rialp, 1959.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Martin, John. *The dance. The story of the dance told in pictures and text*. New York: Tudor Publ. Comp, 1946.
- Martínez de Sas, Milagros. *El mundo de los bloques*. Madrid: Anaya, 1989.
- Martínez del Fresno, Beatriz. «Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación». *I Jornadas de danza e investigación* 1 (2000): 11–25.
- . «La investigación sobre danza en España». En *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, editado por Cecilia Nocilli y Alessandro Pontremoli, 33–58. Roma: Aracne, 2010.
- Martínez del Fresno, Beatriz, y Nuria Menéndez Sánchez. «Espectáculos de baile y danza. Siglo XX». En *Historia de los espectáculos en España*, editado por Andrés Amorós, 335–374. Madrid: Ed. Castalia, 1999.
- . «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915–1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español». En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, 149–213. Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.
- Maskey, Jacqueline. «Antonio and the Ballets de Madrid, N. Y. City Center, September 15–27, 1964». *Dance magazine* (1964).
- Matteo, Carola. *The language of Spanish dance*. 1st ed. Norman: University of Oklahoma Press, 1990.
- La Meri. «Encounters with dance immortals». *Arabesque* 10, n.º N° 5 (febrero 1985).

———. *Spanish dancing*. New York: A. S. Barnes, 1948.

Michaut, Pierre. *Danse espagnole*. Paris: Masques, 1949.

Milazzo, Katita. *Observations and perceptions of Spanish dance in North America, 1516–1940*, 2005.

Mili, Gjon. «El Amor Brujo». *Picture Post*, abril 28, 1945.

Muñoz Mora, Basilio. *Flamenco en Spaanse dans: aantekeningen bij de danstradities van Spanje*. [Utrecht]: Walburg Pers, 1989.

Muñoz Vallejo, María Dolores. *Rehabilitación de la lengua oral y escrita: bases neuropsicolingüísticas*. Madrid: CEPE, 2003.

———. «Desarrollo motor, trastornos y hábitos saludables». En *Psicología de la salud infantil*. Pamplona: Eunate, 2011.

Muñoz Zielinski, Margarita. *Danza y crítica*. [Murcia]: Azarbe, 2007.

Museo español de arte contemporáneo. *Tradición y danza en España*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1992.

Nadal Oller, Jorge. *La población española (siglos XVI a XX)*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1971.

Nicholson, Stuart. *Reminiscing in tempo. A portrait of Duke Ellington*. Boston: Northeastern University Press, 1999.

Nocilli, Cecilia, y Alessandro Pontremoli, eds. *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*. Roma: Aracne, 2010.

Nommick, Yvan, y Antonio Álvarez Cañibano, eds. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.

Otero, José. *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces: con su historia y modo de ejecutarlos*. Facsímil del original de Sevilla de 1912. Madrid: Asociación Manuel Pareja–Obregón, 1987.

Parker, Jennifer. «La Macarrona, Carmen Amaya, Antonio y otras grandes figuras del baile flamenco». *La Caña* 14–15 (1996): 50–63.

- Pedroso y Sturdza, Dolores. «Contemporary theatrical dancing in Spain». *Foyer* (1951).
- Pliego, Nela, ed. *Antonio. Inventario de bienes de Antonio Ruiz Soler «Antonio» adquiridos por la Consejería de Cultura*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. EPG, s.f.
- Puig Claramunt, Alfonso. *El Arte del baile flamenco*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1977.
- . *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*. Barcelona: Montaner y Simón, 1944.
- Pujol, Jordi, y Carlos García. *Carmen Amaya. El mar me enseñó a bailar*. Barcelona: Almendra Music, 2003.
- Rees, Ruth. «Antonio's return». *The dancing times* (1966).
- «Reviews of the month. Ballet Seasons». *Dance Observer* 11 (mayo 1944): 51–52.
- «Reviews of the month. Argentinita». *Dance Observer* 7, n.º 2 (febrero 1940): 23–24.
- «Reviews of the month. Argentinita». *Dance Observer* 7, n.º 5 (mayo 1940): 68.
- «Reviews of the month. Argentinita». *Dance Observer* 9, n.º 3 (marzo 1942): 35.
- Río Orozco, Carmen. *Apuntes sobre la danza española*. [Córdoba]: C. del Río, 1993.
- Rochet, Lynne. *Spanish dance: history, costume, choreography, and music.*, 1967.
- Roldan, Deborah. «The New York murals of Jose Maria Sert, 1874–1945.» Hunter College, Dept. of Art, 1993.
- Royal Academy of Dance, ed. *Manual de psicología aplicada a la danza*. Londres: RAD, 1995.
- Ruiz, Maclovia. *Maclovia Ruiz: a life in Spanish dance*. Legacy Oral History Project. San Francisco Performing Arts Library and Museum., s.f.
- Ruiz Soler, Antonio. *Mi diario en la carcel*. Madrid: G. del Toro, 1974.
- Sabin, Robert, Michael Hollander, y Arthur Todd. «Reviews of the month». *Dance observer* (1955).
- Salama Benarroch, Rafael. «Rosario. Fineza y acción». *La Caña* 12 (1995): 44–46.

———. *Rosario: aquella danza española*. Granada: Manigua, 1997.

Salas, Roger. «Apuntes sobre el baile de Antonia Mercé». En *Antonia Merce, «La Argentina». Homenaje en su centenario, 1890–1990*, 41–50. Madrid: Ministerio de Cultura. INAEM, 1990.

Salazar, Adolfo. *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

Sánchez Casado, Antonio. «Cronología». En *Antonia Merce, «La Argentina». Homenaje en su centenario, 1890–1990*, 165–189. Madrid: Ministerio de Cultura. INAEM, 1990.

Sánchez Vidal, S., A. De Miguel, A. Cenarro, G. Martínez de Espronceda, y J. Pando. «Crónica de 40 años. De la posguerra a la dictablanda: 1939–1975». *Muy Historia* 3 (2006).

Segarra, Lola. «Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler a través de su filmografía». *Cairón. Revista de ciencias de la danza* 8 (2004): 43–73.

———. «La danza española en los años cincuenta a través de la obra de Joaquín Rodrigo». En *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*, editado por Javier Suárez-Pajares, 171–191. *Música y pensamiento* 6. Valladolid: SITEM–Glaires, 2008.

Serrano López, María. *La danza española. La escuela bolera. Conocimiento y aprendizaje*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2003.

Sordo, Enrique. *El ballet*. Barcelona: G. P., 1963.

Suárez Pajares, Javier. «Bolero». Editado por Emilio Casares. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999.

———. «Escuela Bolera». Editado por Emilio Casares. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999.

Suárez-Pajares, Javier. «Historical overview of the bolero from its beginnings to the genesis of the bolero school.» *Studies in dance history*. (1993).

Suárez Pajares, Javier, y Xoan Manuel Carreira. *The Origins of the bolero school*. Pennington: Society of Dance History Scholars, 1993.

Terry, Walter. «Return of the kids». *Dance scrapbook. Saturday review* (1968).

- Tharrats, Joan-Josep. *Artistas españoles en el Ballet*. Barcelona: Argos, 1950.
- «The dashing Sevillian». *Dance and dancers* (1958).
- Thomas, Hugh. *La guerra civil española*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995.
- Towers, Deirdre. «Spanish treasure: techniques of the dances from Spain.» *Dance teacher now*. (1996).
- Triana, Luisa, y Estela Zatanía. «Especial Carmen Amaya. Homenaje en el 40 aniversario de su muerte y el 90 de su nacimiento». s.f. <http://www.deflamenco.com/articulos/carmenamaya/luisatriana.jsp>.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Estudios de historia contemporánea*. Barcelona: Nova Terra, 1977.
- Tuñón de Lara, Manuel, y José Luis García Delgado. *Los orígenes culturales de la II República. IX Coloquio de Historia Contemporánea de España*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1993.
- Tuñón de Lara, Manuel. *La España del siglo XX. De la Segunda Republica a la Guerra Civil: 1931-1936*. Barcelona: Ed. Laia, 1978.
- . *La Segunda República española: el primer bienio. III Coloquio de Segovia sobre Historia Contemporánea de España*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Editorial Tecnos, 1970.
- Ubieto Arteta, Antonio, Juan Reglá, y José María Jover Zamora. *Introducción a la historia de España*. Barcelona: Editorial Teide, 1963.
- Vaillancourt, Arlene. *Spanish dance in Los Angeles. A study of twentieth century Spanish dance productions*, 1983.
- Val, José. *Mariemma*. Valladolid: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, 1983.
- Vega de Triana, Rita. *Antonio Triana and the Spanish dance: a personal recollection*. Langhorne: Harwood Academic Publishers, 1993.
- Victoria, Felisa. «Spaniards in London Antonio and Fiesta Gitana». *The dancing times* (1969).

VVAA. *Antonia Mercé, «La Argentina». Homenaje en su centenario, 1890–1990*. Madrid: Miniserio de Cultura. INAEM, 1990.

———. *La Escuela Bolera. Encuentro internacional. Madrid, noviembre de 1992*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1992.

Walsh, John K. «España y Los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial». En *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, editado por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano, 23–30. Granada: Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.

Williams, Peter. «Antonio's moment of truth». *Dance and dancers* (1961).

———. «Iberian frenzy: review of Antonio's Spanish dance company, Festival Hall, London, August 8, 1969 and Fiesta Gitana, at Sadler's Wells». *Dance and dancers* (1969).

———. «The first lady of Spanish dance». *Dance and dancers* (1959).

———. «The National Dance Company of Spain at the London Coliseum. Stylish return». *Dance and dancers* (1975).

Wingrave, Helen. *Spanish dancing, a handbook on steps, style, castanets and dancing*. Speldhurst: Planned Action Ltd., 1972.

8. FUENTES HEMEROGRÁFICAS

8.1 Los Chavalillos Sevillanos en la prensa española, 1921-1936

«Anuncio. Sección de rumores». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, abril 29, 1933.

«Anuncio. Teatro Martín». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, marzo 10, 1936.

«Anuncio. Teatro Martín». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, marzo 12, 1936.

«Anuncio. Teatro Martín». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, marzo 13, 1936.

«Anuncio. Teatro Martín». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, marzo 16, 1936.

«Cartelera de Teatros. Funciones para mañana. Circo de Price». *La Voz*. Madrid, marzo 2, 1934.

«Cartelera de Teatros. Latina.» *La Voz*. Madrid, agosto 23, 1934.

«Cartelera de Teatros. Latina.» *La Voz*. Madrid, agosto 24, 1934.

«Cartelera teatral madrileña». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, octubre 7, 1933.

«Cartelera teatral madrileña». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, agosto 25, 1934.

«Cartelera teatral madrileña. Teatro Price». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, octubre 26, 1935.

«Cartelera. Martín». *El Sol*. Madrid, marzo 14, 1936.

«Cartelera. Martín.» *El Sol*. Madrid, marzo 18, 1936.

«Cartelera. Martín.» *El Sol*. Madrid, marzo 19, 1936.

«Cartelera. Martín.» *El Sol*. Madrid, marzo 21, 1936.

«El Teatro. La Latina: estreno de “La embriaguez de la gloria”». *La Libertad*. Madrid, agosto 22, 1934.

«Escena y bastidores. Noticias, rumores y comentarios». *El Sol*. Madrid, octubre 23, 1935.

«Espectáculos». *La Voz*. Madrid, octubre 24, 1935.

«Espectáculos». *La Voz*. Madrid, octubre 26, 1935.

«Espectáculos». *La Voz*. Madrid, octubre 31, 1935.

«Espectáculos». *La Voz*. Madrid, noviembre 5, 1935.

«Espectáculos». *La Voz*. Madrid, noviembre 6, 1935.

«Espectáculos». *La Voz*. Madrid, noviembre 11, 1935.

«Espectáculos para hoy». *La Libertad*. Madrid, octubre 26, 1935.

«Espectáculos para hoy. Martín». *La Libertad*. Madrid, marzo 12, 1936.

«Espectáculos para hoy. Martín». *La Libertad*. Madrid, marzo 13, 1936.

«Espectáculos para hoy. Martín». *La Libertad*. Madrid, marzo 15, 1936.

«Espectáculos para hoy. Martín». *La Libertad*. Madrid, marzo 20, 1936.

«Espectáculos para hoy. Martín». *La Libertad*. Madrid, marzo 22, 1936.

«Espectáculos. Cartelera. Circo Price». *El Sol*. Madrid, marzo 3, 1934.

«Espectáculos. Cartelera. Para Mañana. Pavón». *El Sol*. Madrid, diciembre 8, 1933.

«Gacetilla Teatral. Vedrines presenta a Angelillo como galán de comedia». *La Voz*. Madrid, agosto 20, 1934.

«Gacetillas teatrales. Martín». *La Voz*. Madrid, marzo 14, 1936.

«Información teatral. En Price: presentación de la compañía de comedias líricas». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, octubre 26, 1935.

«Información teatral. Lista de la compañía de espectáculos Vedrines que se presentará en el Teatro Cervantes, de Madrid». *La Voz*. Madrid, diciembre 20, 1934.

J. Ch. «Teatros. "Manolo Reyes o La fragua del Sacro Monte"». *La Luz*. Madrid, abril 20, 1933.

De León, A. R. «Teatros. Fuencarral». *El Sol*. Madrid, abril 20, 1933.

«Noticiario. Teatro de la Comedia: Beneficio y despedida de Carmen Flores y Lolita Astolfi y presentación de Conchita Piquer». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, septiembre 11, 1935.

Risquet, Fernando. «Andalucía en la Exposición Internacional de Lieja». *Mundo grafico*. Madrid, diciembre 10, 1930.

Tamayo, Victorino. «Información teatral. En el teatro de la Latina nos dieron anoche Angelillo y Guerrita un magnífico concierto de "ópera" flamenca». *La Voz*. Madrid, agosto 22, 1934.

«Teatro. En Martín se celebró una función en honor del aviador Menéndez». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, marzo 18, 1936.

«Teatros y cines. Cartelera. Stambul». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, agosto 6, 1935.

«Teatros y cines. Cartelera. Stambul». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, agosto 7, 1935.

«Teatros y cines. Cartelera. Stambul». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, agosto 8, 1935.

«Teatros y cines. Cartelera. Stambul». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, agosto 9, 1935.

«Teatros y cines. Cartelera. Stambul». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, agosto 10, 1935.

«Teatros y cines. Cartelera. Stambul». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, agosto 13, 1935.

«Teatros y cines. Guía de espectadores: La compañía de comedias líricas de Price». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, octubre 22, 1935.

«Teatros y Cines. Segundo recital de Angelillo ante la orquesta». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, febrero 5, 1934.

8.2 Rosario y Antonio en la prensa americana, 1940-1949

«“Sons O' Fun”, Based on “Hellzapoppin” Formula, Opens Tonight “Sunny River” Off to Thursday». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 1, 1941.

«“Sons O' Fun”, Based on “Hellzapoppin” Formula, Opens Tonight “Sunny River” Off to Thursday». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 1, 1941.

«9th “Night of Stars” AIDS Jewish drive». *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 25, 1942.

«A week of good films». *The Times of India (1861–current)*, agosto 31, 1945.

«Animated Silhouettes Relight on Broadway». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, junio 12, 1945.

«Argentinita dies; classical dancer». *New York Times (1923–Current file)*, septiembre 25, 1945.

«At Carnegie Hall». *New York Times (1923–Current file)*, abril 2, 1944.

«At Loew's State». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 23, 1945.

Atkinson, Brooks. «Olsen and Johnson Hop In With Carmen Miranda and a Basket of Gags Called “Sons O' Fun”». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 2, 1941.

«A week of good films». *The Times of India (1861–current)*, agosto 31, 1945.

Bell, Nelson B. «“Escape” Made Easy by Season of Footlight Frivol». *The Washington Post*, octubre 31, 1943.

———. «“Sons o' Fun” Is Dehrious Both Sides of Footlights». *The Washington Post*, noviembre 2, 1943.

«Belle didn't ring». *Afro-American*, mayo 16, 1942.

«“Big Name” Concerts Set for Coming Year; Union Winds Up Season». *The Washington Post*, septiembre 8, 1946.

«Boston Group Slated Jan. 10». *The Washington Post*, septiembre 2, 1945.

«Broadway Dance Notes». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, mayo 8, 1945.

«Broadway to see Yordan's "Lucasta"». *New York Times (1923–Current file)*, julio 15, 1944.

C S H. «Dance Pair Entertain». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, enero 23, 1946.

Calta, Louis. «News of night clubs». *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 1, 1942.

«Capital Will Hear Sensational Maryla Jonas». *The Washington Post*, enero 5, 1947.

Cass, Judith. «Novel Purse for Pegasus Party Today Aids Poetry Magazine». *Chicago Daily Tribune*, enero 10, 1947.

———. «Tea to Mark 50th Birthday of Evanston Visiting Nurses». *Chicago Daily Tribune*, enero 18, 1947.

Cassidy, Claudia. «"Hellzapoppin" Is Seen Again in "Sons o' Fun"». *Chicago Daily Tribune*, enero 4, 1944.

———. «On the aisle». *Chicago Daily Tribune*, enero 1, 1946.

———. «On the Aisle». *Chicago Daily Tribune*, octubre 1, 1943.

———. «Sidney Kingsley's "The Patriots" Coming Feb. 21». *Chicago Daily Tribune*, enero 30, 1944.

«Celebrities of 1947–48». *Christian Science Monitor (1908–Current file)*, mayo 7, 1947.

«City stars early in Red Cross drive». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 29, 1944.

«Classified Ad 13 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, octubre 11, 1947.

«Classified Ad 15 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, enero 23, 1948.

«Classified Ad 17 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, enero 17, 1948.

«Classified Ad 2 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, enero 15, 1948.

«Classified Ad 3 -- No Title». *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, noviembre 20, 1946.

«Classified Ad 45 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 7, 1940.

«Classified Ad 5 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, febrero 21, 1944.

«Classified Ad 5 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, marzo 2, 1944.

«Classified Ad 5 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, enero 24, 1948.

«Classified Ad 7 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, febrero 17, 1944.

«Classified Ad 7 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, febrero 23, 1944.

«Classified Ad 7 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, enero 20, 1948.

«Classified Ad 7 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, enero 21, 1948.

«Classified Ad 9 -- No Title». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, octubre 18, 1947.

«Club Brings Breach Of Contract Suit Against Ella Fitzgerald». *New Journal and Guide*, septiembre 14, 1946.

«Columbia Gets “Musical Knowledge”». *The Washington Post*, julio 28, 1943.

«Concert Calendar». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, enero 31, 1948.

Crowther, Bosley. «The screen». *New York Times (1923–Current file)*, enero 15, 1948.

«Current, Fall Concerts Now Vie for Attention; Kindler’s Tour All Set». *The Washington Post*, mayo 5, 1946.

Chapman, John. «Movies». *Chicago Daily Tribune*, junio 10, 1945.

«China to fight on, Dr. Hu Shih says». *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 2, 1940.

«Danshant will AID Brazilian charity». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 11, 1941.

Davidson, Will. «Chez Concocts a Show Dish Sure to Please». *Chicago Daily Tribune*, julio 13, 1941.

———. «Jimmy Dorsey in Panther Room». *Chicago Daily Tribune*, julio 6, 1941.

———. «Palmer House Books Band of Skinnay Ennis». *Chicago Daily Tribune*, junio 1, 1941.

———. «Summertime Revue in Palmer House a Smashing Hit». *Chicago Daily Tribune*, junio 27, 1943.

«December Night Clubs. New Year's prices». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 7, 1940.

«Dinners are given for Travelers AID». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 10, 1940.

Disney, Walt. «Disney Film Breathes Life Into Uncle Remus». *The Washington Post*, diciembre 22, 1946.

«Display Ad 10 -- No Title». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 13, 1941.

«Display Ad 10 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, enero 17, 1948.

«Display Ad 10 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, enero 24, 1948.

«Display Ad 10 -- No Title». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, abril 3, 1948.

«Display Ad 102 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 9, 1949.

«Display Ad 102 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 9, 1949.

«Display Ad 105 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 12, 1948.

«Display Ad 108 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 28, 1945.

- «Display Ad 108 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, enero 25, 1948.
- «Display Ad 11 -- No Title». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 5, 1941.
- «Display Ad 11 -- No Title». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 6, 1941.
- «Display Ad 115 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 9, 1940.
- «Display Ad 12 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 8, 1944.
- «Display Ad 12 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 1, 1947.
- «Display Ad 12 -- No Title». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, agosto 9, 1949.
- «Display Ad 13 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, junio 1, 1942.
- «Display Ad 14 -- No Title». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 9, 1941.
- «Display Ad 14 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 31, 1941.
- «Display Ad 14 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 7, 1944.
- «Display Ad 14 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 9, 1944.
- «Display Ad 15 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 30, 1941.
- «Display Ad 15 -- No Title». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 8, 1941.
- «Display Ad 17 -- No Title». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, abril 2, 1948.
- «Display Ad 172 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 30, 1941.
- «Display Ad 18 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 29, 1941.
- «Display Ad 19 -- No Title». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 17, 1941.
- «Display Ad 19 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 10, 1944.
- «Display Ad 19 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 24, 1944.
- «Display Ad 2 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 31, 1941.
- «Display Ad 20 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 29, 1944.
- «Display Ad 20 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, julio 30, 1947.

- «Display Ad 20 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, agosto 19, 1947.
- «Display Ad 21 -- No Title». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, agosto 11, 1949.
- «Display Ad 212 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 2, 1945.
- «Display Ad 22 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, abril 11, 1941.
- «Display Ad 22 -- No Title». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 15, 1941.
- «Display Ad 22 -- No Title». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 16, 1941.
- «Display Ad 22 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 29, 1948.
- «Display Ad 26 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, abril 22, 1941.
- «Display Ad 27 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 22, 1944.
- «Display Ad 27 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 22, 1944.
- «Display Ad 28 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, abril 6, 1944.
- «Display Ad 29 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, junio 3, 1942.
- «Display Ad 29 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, enero 14, 1948.
- «Display Ad 32 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, enero 13, 1948.
- «Display Ad 32 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, enero 27, 1948.
- «Display Ad 33 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 28, 1941.
- «Display Ad 33 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 28, 1941.
- «Display Ad 38 -- No Title». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, agosto 18, 1949.
- «Display Ad 42 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, septiembre 11, 1941.
- «Display Ad 45 -- No Title». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, marzo 28, 1948.
- «Display Ad 48 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 29, 1945.
- «Display Ad 49 -- No Title». *New York Amsterdam News*, febrero 12, 1944.
- «Display Ad 65 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, enero 18, 1948.

«Display Ad 67 -- No Title». *The Sun*, febrero 23, 1947.

«Display Ad 67 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, enero 18, 1948.

«Display Ad 7 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 10, 1942.

«Display Ad 70 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 26, 1948.

«Display Ad 74 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 2, 1940.

«Display Ad 74 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 2, 1940.

«Display Ad 77 -- No Title». *The Sun*, octubre 10, 1943.

«Display Ad 87 -- No Title». *New York Amsterdam News*, mayo 11, 1946.

«Display Ad-- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 28, 1940.

«Display Ad --No Title». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, marzo 16, 1941.

Donnelly, Antoinette. «Dancer Advises Using Head to Save Your Feet». *Chicago Daily Tribune*, diciembre 4, 1947.

«Double Bill Announced». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, enero 18, 1946.

«Drama Notes». *Chicago Daily Tribune*, enero 2, 1944.

«Draper–Adler Out». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, julio 18, 1947.

Ferris, John. «Olsen–Johnson Go Fully Mad In “Sons o' Fun”». *The Atlanta Constitution*, diciembre 7, 1941.

«Fitness program begun by dancers». *New York Times (1923–Current file)*, enero 21, 1942.

«Fitness program begun by dancers». *New York Times (1923–Current file)*, junio 21, 1942.

Foote, Robert O., y Weissenstein. «Concerning a man and his Pasadena Playbox». *New York Times (1923–Current file)*, junio 10, 1945.

«For Service Men». *New York Times (1923–Current file)*, abril 8, 1944.

Forth, Sally. «Earl Blackwell Is Chosen Swanky Fire Island Mayor». *The Atlanta Constitution*, septiembre 25, 1945.

«Fred Haney Filmed». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, enero 27, 1946.

«Free Recital By Pianist At 4 Today». *The Washington Post*, diciembre 3, 1944.

«Gossip of the Rialto». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 3, 1943.

«Grace Moore Will Appear In “Tosca”». *The Washington Post*, septiembre 16, 1945.

Hedda Hopper. «Looking at Hollywood». *Chicago Daily Tribune*, julio 28, 1943.

———. «Looking at Hollywood». *Chicago Daily Tribune*, julio 28, 1943.

«Hedda Hopper’s Hollywood». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, marzo 5, 1941.

«“Hollywood Canteen” Film Plans Dropped». *The Sun*, diciembre 23, 1943.

«Hollywood Sees “Cottage” Debut». *The Atlanta Constitution*, mayo 6, 1945.

Hopper, Hedda. «Connie Finds Out». *The Washington Post*, agosto 26, 1944.

———. «In Hollywood». *The Washington Post*, enero 29, 1941.

———. «LeRoy Looks Ahead». *The Washington Post*, julio 28, 1944.

———. «Looking at Hollywood». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, agosto 9, 1944.

J E D P. «Picture Theatres». *The Manchester Guardian*, noviembre 18, 1941.

J G. «Colorful Dances Given by Rosario and Antonio». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, abril 5, 1948.

«Jan Peerce To Sing At Hampton Institute Friday». *New Journal and Guide*, diciembre 21, 1946.

«January Events Augur Good Year For Music». *The Washington Post*, diciembre 29, 1946.

Kane, Martin. «Spanish Gypsy Dancers Win Acclaim in U. S.» *The Atlanta Constitution*, diciembre 13, 1940.

Kirkley, Donald. «Olsen And Johnson». *The Sun*, octubre 26, 1943.

———. «The Theater». *The Sun*, octubre 3, 1943.

———. «The Theater». *The Sun*, octubre 10, 1943.

———. «The Theater». *The Sun*, octubre 17, 1943.

———. «Two New Photoplays Here». *The Sun*, abril 14, 1945.

Kolodin, Irving. «Rosario, Antonio dance in Carnegie». *The Sun (New York, 1833–1950)*, marzo 4, 1946.

«Kreisler to Open Season». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, septiembre 4, 1947.

«La Argentinita, famous dancer, is dead in N. Y.». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 25, 1945.

«La Argentinita dies in New York». *The Sun*, septiembre 25, 1945.

«La Argentinita ill». *The Washington Post*, septiembre 25, 1945.

«La Argentinita, Dancer, Passes». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, septiembre 25, 1945.

«Long List of Stars Seen In Film at Metropolitan». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, enero 12, 1945.

«Look for Label: Genuine Gypsy». *Sunday Mirror Magazine*, febrero 7, 1942.

Lyons, Leonard. «Loose-Leaf Notebook». *The Washington Post*, marzo 17, 1944.

———. «Nobody Took Offense!» *The Washington Post*, enero 21, 1942.

———. «The New Yorker». *The Washington Post*, octubre 19, 1940.

Lloyd, Margaret. «Exponents of Spanish Dance Give First Boston Recital». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, febrero 9, 1948.

M.L. «Accurate Record of Works Seen as Need». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, junio 13, 1945.

«MacDonald to End Her Tour Here». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, marzo 28, 1948.

Martin, John. «A bow to the muse in our bistros». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 7, 1943.

- . «Ballet balads' a new venture». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 10, 1948.
- . «The Dance: Legacy». *New York Times (1923–Current file)*, enero 1, 1950.
- . «Rosario, Antonio give program of dances». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 3, 1947.
- . «Rosario, Antonio in dance programe». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 4, 1946.
- . «The Dance: A new Ballet dispensation?» *New York Times (1923–Current file)*, enero 5, 1947.
- . «The dance: an artist passes». *New York Times (1923–Current file)*, septiembre 30, 1945.
- . «The dance: Astaire et al». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 16, 1945.
- . «The Dance: Ballet Russe». *New York Times (1923–Current file)*, agosto 22, 1943.
- . «The Dance: Busy days». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 9, 1947.
- . «The Dance: Futures». *New York Times (1923–Current file)*, enero 8, 1950.
- . «The Dance: Haakon and “Haride”». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 26, 1944.
- . «The Dance: Memorial». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 19, 1948.
- . «The dance: Miscellany». *New York Times (1923–Current file)*, julio 30, 1944.
- . «The Dance: Miscellany». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 13, 1944.
- . «The dance: News of the week». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 10, 1944.
- . «The Dance: Notes». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 6, 1949.
- . «The Dance: Notes from the field». *New York Times (1923–Current file)*, agosto 20, 1944.

———. «The Dance: Repertory». *New York Times (1923–Current file)*, septiembre 24, 1944.

———. «The Dance: Second Year». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 24, 1942.

———. «The dance: Summary». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 26, 1948.

———. «The dance: Tattle». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 11, 1947.

———. «The Dance: Two comedies». *New York Times (1923–Current file)*, enero 11, 1942.

———. «The Dance: Vaudeville». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 10, 1942.

———. «The Dance: Week's events». *New York Times (1923–Current file)*, junio 9, 1946.

———. «The Dance: Weidman». *New York Times (1923–Current file)*, abril 25, 1948.

———. «The Dance: Miscellany». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 13, 1944.

———. «Young dance team in concert debut». *New York Times (1923–Current file)*, abril 9, 1944.

Martin, John, y Bruno of Hollywood. «The Dance: Ballet Schedule». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 3, 1946.

Martin, John, y Maurice Seymour. «The dance: events of the week». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 24, 1946.

Martin, John, y Wyss-Vago. «The Dance: Plans and projects». *New York Times (1923–Current file)*, julio 14, 1946.

Matilla, Alfredo. «Chavalillos montan ballet que da nuevo rumbo a la coreografía». *New York Times (1923–Current file)*, 1946.

«More Hotel Plans». *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, diciembre 21, 1940.

Murray, Flora. «Music Notes». *The Sun*, febrero 23, 1947.

«Music Calendar». *The Washington Post*, diciembre 3, 1944.

«Music Notes». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 5, 1949.

«New in Celebrity». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, abril 9, 1947.

- «News of Music». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, agosto 14, 1947.
- «News of the Stage». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, septiembre 29, 1941.
- «Next Season's Concert Dates Are Scheduled». *The Washington Post*, abril 22, 1945.
- Nichols, Lewis. «The play». *New York Times (1923–Current file)*, junio 2, 1945.
- «Night Club Notes». *Chicago Daily Tribune*, octubre 18, 1942.
- «No title». *New York Times (1923–Current file)*, enero 1, 1941.
- «Noted dancers AID Spanish refugees». *New York Times (1923–Current file)*, enero 26, 1948.
- «Notes and programs». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 9, 1949.
- «On Broadway». *The Chicago Defender (National edition)*, diciembre 27, 1941.
- «On the radio. Today». *New York Times (1923–Current file)*, junio 8, 1948.
- «Original Stars On Way Here In "Sons o' Fun"». *The Washington Post*, octubre 24, 1943.
- «Ormandy Concert a Sell-Out». *The Washington Post*, febrero 17, 1946.
- «Other 23 -- No Title». *The Sun*, febrero 18, 1945.
- «Other 23 -- No Title». *The Sun*, febrero 18, 1945.
- «Other 25 -- No Title». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, enero 27, 1946.
- Parsons', Louella O. «Close-Ups and Long-Shots Of the Motion Picture Scene». *The Washington Post*, marzo 1, 1941.
- . «Close-Ups and Long-Shots Of the Motion Picture Scene». *The Washington Post*, marzo 10, 1941.
- «Pennington String Choir in Pasadena». *Los Angeles Times (1923–Current File)*, enero 20, 1946.
- Perry, Lawrence. «"Sons o' Fun" Tour». *The Sun*, agosto 29, 1943.
- «Photo Standalone 4 -- No Title». *New York Times (1923–Current file)*, agosto 22, 1943.

Phyfe. «Dinner will assist the travelers AID». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 9, 1940.

«Playbills for the New Week». *The Washington Post*, octubre 20, 1943.

«Plays and Players». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, octubre 13, 1941.

«Plays in Prospect». *Christian Science Monitor (1908–Current file)*, octubre 23, 1941.

«Programs of the week». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 14, 1944.

«Programs on the air». *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 17, 1948.

«Programs on the air». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 31, 1949.

Provines, June. «Front Views and Profiles». *Chicago Daily Tribune*, julio 11, 1941.

«Punctuate Pandemonium With Artistry». *The Washington Post*, noviembre 8, 1943.

Radio Editor of The Christian Science Monitor. «War Official And Heifetz On Air Tonight». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, abril 26, 1943.

«Radio Today». *New York Times (1923–Current file)*, abril 3, 1944.

«Radio Today». *New York Times (1923–Current file)*, abril 5, 1944.

«Radio Today». *New York Times (1923–Current file)*, abril 5, 1944.

«Richmond's Roster». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, diciembre 22, 1949.

«Rigis peace terms opposed by Dewey at Red Cross Rally». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 1, 1944.

«Rosario and Antonio». *New York Times (1923–Current file)*, marzo 2, 1947.

«Rosario and Antonio». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, enero 29, 1948.

«Rosario and Antonio». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, diciembre 13, 1949.

«Rosario and Antonio Here Thursday in Two Ballets». *The Washington Post*, febrero 17, 1946.

«Rosario and Antonio "Los Chavalillos Sevillanos"... Spanish Dancers Appearing in the Sert Room Twice Nightly». *The Waldorf Astoria Daily Bulletin* 10, n.º 17 (octubre 17, 1940): 1-2.

«Screen News». *New York Times (1923-Current file)*, marzo 22, 1945.

Schallert, Edwin. «Drama». *Los Angeles Times (1923-Current File)*, abril 10, 1942.

———. «Maugham Will Write Selznick Screen Play». *Los Angeles Times (1923-Current File)*, marzo 11, 1941.

———. «That Big Ape, Joe Young, Really Yanks Crowds Into the Theaters». *Los Angeles Times (1923-Current File)*, agosto 12, 1949.

———. «Wurtzel Will Produce South American Story». *Los Angeles Times (1923-Current File)*, marzo 15, 1941.

Seymour. «The kids from Seville». *Chicago Daily Tribune*, agosto 17, 1941.

«Social Activities in New York and Elsewhere». *New York Times (1923-Current file)*, septiembre 26, 1940.

«Song Recital By Soprano To Be Heard». *The Washington Post*, noviembre 19, 1944.

«"Sons o' Fun" Opens At National Nov. 1». *The Washington Post*, octubre 17, 1943.

«Spanish dancer». *The Scotsman*, mayo 5, 1949.

«Spanish Dancers». *The Christian Science Monitor (1908-Current file)*, enero 17, 1948.

«Spanish Dances Due Saturday». *Los Angeles Times (1923-Current File)*, marzo 30, 1948.

«Spring in Old Vienna». *Wall Street Journal (1923 - Current file)*, octubre 5, 1940.

Taylor, Ethel. «In the valley». *Los Angeles Times (1923-Current File)*, octubre 9, 1949.

«Templeton Will Offer Program». *Los Angeles Times (1923-Current File)*, marzo 11, 1941.

Terry, Walter. «Rosario and Antonio». *New York Herald Tribune (1924-1967)*. Nueva York, mayo 10, 1948.

———. «The dance: exciting!» *New York Herald Tribune (1924-1967)*, marzo 4, 1946.

«The hotels and night clubs during april». *New York Times (1923–Current file)*, abril 5, 1941.

«The hotels and night clubs during may». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 3, 1941.

«The Kids From Seville». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 10, 1944.

«The openings». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 27, 1945.

«The Openings». *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 30, 1941.

«The Openings». *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 30, 1941.

«The season of 1941–42». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 31, 1942.

«The Theatre». *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, septiembre 21, 1940.

«The Theatre». *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, octubre 12, 1940.

«The Theatre». *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, noviembre 23, 1942.

«The Theatre». *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, mayo 29, 1945.

«The Theatre». *Wall Street Journal (1923 – Current file)*, junio 4, 1945.

«The week's dance events». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 7, 1945.

«The week's events». *New York Times (1923–Current file)*, enero 25, 1948.

«The week's events». *New York Times (1923–Current file)*, enero 18, 1948.

«The week's events». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 9, 1948.

«The week's events». *New York Times (1923–Current file)*, noviembre 21, 1948.

«The week's programs». *New York Times (1923–Current file)*, febrero 16, 1947.

«The week's programs». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 2, 1948.

«The week's programs». *New York Times (1923–Current file)*, diciembre 19, 1948.

«Three stage openings here this evening». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 20, 1942.

«Treasurers Club Fete Sunday». *New York Times (1923–Current file)*, abril 6, 1942.

«Treasurers Club Fete Sunday». *New York Times (1923–Current file)*, abril 6, 1942.

«Two Hour Program by Air Forces Band Will Close Summer Series at Capitol». *The Washington Post*, octubre 1, 1944.

«Two Invited as Guests at College Club Dinner». *Chicago Daily Tribune*, enero 7, 1944.

«Vaudeville». *Chicago Daily Tribune*, septiembre 14, 1941.

W.P.T. «“Adventure in Music”». *The Christian Science Monitor (1908–Current file)*, febrero 23, 1945.

«Well-Known Violoncellist To Give Classical Program». *The Washington Post*, octubre 7, 1945.

«William Masselos to Play At National Art Gallery». *The Washington Post*, octubre 15, 1944.

Williams, Charles. «Spanish Dance Team Thrills Hamptonites». *New Journal and Guide*, marzo 8, 1947.

Zolotow, Sam. «Last four weeks for “Lively Arts”». *New York Times (1923–Current file)*, abril 30, 1945.

———. «“Life with father” Sings a new team». *New York Times (1923–Current file)*, mayo 17, 1945.

———. «“Memphis” decides to quit tomorrow». *New York Times (1923–Current file)*, junio 22, 1945.

———. «Rose vaudeville arriving tonight». *New York Times (1923–Current file)*, junio 1, 1945.

8.3 Artículos relevantes de Antonio en la prensa a partir de 1949

«A feast of ballet». *The Scotsman*, agosto 18, 1950.

«A Scotsman's Log». *The Scotsman*, abril 8, 1950.

«A Scotsman's Log». *The Scotsman*, septiembre 9, 1950.

«Antonio y su Ballet Español». *Pueblo*, noviembre 14, 1953.

«Article 2 -- No Title». *The Scotsman*, septiembre 4, 1950.

Azerrat, León. «Rosario y Antonio no bailarán más juntos». *Crítica*, 1952.

«Ballet». *The Observer (1901– 2003)*, abril 20, 1952.

«Ballet things to come». *The Scotsman*, marzo 2, 1950.

Brown, Ivor. «Shooting Gallery». *The Observer (1901– 2003)*, junio 10, 1951.

Buckle, Richard. «A Great Dancer». *The Observer (1901– 2003)*, junio 17, 1951.

———. «Ballet». *The Observer (1901– 2003)*, septiembre 10, 1950.

———. «Ballet». *The Observer (1901– 2003)*, noviembre 18, 1951.

———. «Spanish Gold». *The Observer (1901– 2003)*, junio 24, 1951.

Cadieu, Martine. «Nuevos Horizontes para Antonio», s. f., ACDAEA, Sig. ARS/10/0978–08

«Cartelera madrileña.Teatros». *ABC*, enero 26, 1949.

«Cartelera madrileña.Teatros». *ABC*, enero 27, 1949.

Cassidy, Claudia. «Europe Offers Long List of Music and Stage Features». *Chicago Daily Tribune*, abril 23, 1950.

———. «On the Aisle». *Chicago Daily Tribune*, marzo 26, 1950.

———. «On the Aisle». *Chicago Daily Tribune*, julio 25, 1950.

- . «On the Aisle». *Chicago Daily Tribune*, enero 28, 1952.
- . «On the Aisle: Opera and Dance in Spanish Mood». *Chicago Daily Tribune*, noviembre 20, 1955.
- Castilla, A. y M. Mora. «Muere “el gran Antonio”». *El País*, febrero 6, 1996.
- Cervantes. «Rosario y Antonio». *ABC. Andalucía*, abril 17, 1949.
- CIFRA. «El Festival de Música y Danza de Granada». *ABC*, junio 25, 1958.
- «Classified Ad 13 -- No Title». *The Scotsman*, septiembre 6, 1950.
- «Classified Ad 27 -- No Title». *The Scotsman*, septiembre 2, 1950.
- «Classified Ad 62 -- No Title». *The Scotsman*, septiembre 4, 1950.
- «Classified Ad 65 -- No Title». *The Scotsman*, septiembre 1, 1950.
- «Classified Ad 68 -- No Title». *The Scotsman*, septiembre 7, 1950.
- Crespo, Antonio. «Antonio: “La única política que tengo es mi arte”», septiembre 6, 1975.
- Díaz-Jiménez, Mercedes. «Cuando habla Escudero de baile puro y de baile impuro, hace una discriminación inventada por él», s. f., ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-37.
- V. E. «Vicente Escudero –el genial bailarín–, no tiene inconveniente en demostrar que es mejor artista que Antonio». *Triunfo*, 1951.
- «El pianista del bailarín Antonio calca una obra de Joaquín Rodrigo». *Pueblo*, noviembre 11, 1954.
- De Espinar, Gil. «Antonio aprende baile vasco con Vicente Amunárriz». *Norte*, junio 17, 1953.
- «Farewell to Madrid». *The Irish Times (1921-Current File)*, junio 19, 1952.
- Fernández Cid, Antonio. «Con las actuaciones del “Ballet Español de Antonio”, dio comienzo la XIV quincena musical donostiarra». *ABC*, septiembre 9, 1953.
- . «En el Generalife se presentó el “Ballet Español de Antonio” y fue inaugurado el bellísimo teatro al aire libre ocupado por tres mil espectadores». *ABC*, junio 21, 1953.

- . «Gloria y peligro del Ballet de Antonio». *ABC*, julio 3, 1956.
- . «Rosario y Antonio. Primer festival Internacional de Música y Danza». *Arriba*, junio 21, 1952.
- . «Tríptico filarmónico de un domingo en el Festival de Música y Danzas de Granada». *ABC*, junio 23, 1953.
- . «Victoria de los Ángeles, Toldrá y Antonio, en el “Programa Falla” del Festival granadino». *ABC*, junio 26, 1958.
- «Festival events». *The Scotsman*, julio 6, 1950.
- «Festival Notes». *The Scotsman*, agosto 15, 1950.
- «Festival Notes». *The Scotsman*, septiembre 5, 1950.
- «Festival Notes». *The Scotsman*, septiembre 8, 1950.
- «Festival programe». *The Scotsman*, marzo 16, 1950.
- García, Valentín. «Antonio acepta el desafío de Vicente Escudero». *Primer Plano*, 1951.
- J H M. «Return of Rosario and Antonio». *The Manchester Guardian*, noviembre 14, 1951.
- . «Spanish Dancers». *The Manchester Guardian*, noviembre 28, 1951.
- Laborda, A. «“Creo que Vicente Escudero no tiene razón”, dice Rosario», s. f., ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-37
- López Aparicio, José María. «El decálogo del buen baile flamenco», 1958.
- Manqueríe, Alfredo. «Presentación de Rosario y Antonio, en Fontalba». *ABC*, enero 28, 1949.
- Martin, John. «The Dance: Repertory». *New York Times (1923–Current file)*, octubre 2, 1955.
- Meliá, Josep. «Antonio: La danza española en peligro». *Momento*, julio 1, 1972.
- Monique. «Latest from Paris». *Chicago Daily Tribune*, octubre 22, 1952.
- O.A. «Antonio y su “ballet”, en el Español». *ABC*, noviembre 14, 1953.

Olano, Antonio D. «Realito, fabricante de famas». *Pueblo*, s. f. ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-37.

Our London Staff. «The Edinburgh Festival». *The Manchester Guardian*, enero 13, 1950.

Our music critic. «Verdi's Requiem». *The Scotsman*, septiembre 5, 1950.

P H W. «Rosario and Antonio». *The Manchester Guardian*, junio 16, 1951.

Pedroso Sturdza, Dolores De. «La Scala, Mariema y Antonio», 1953.

Quidnunc. «An Irishman's diary». *The Irish Times (1921-Current File)*, septiembre 23, 1952.

Sainz de la Maza, Regino. «Rosario y Antonio se presentaron ayer en el Fontalba con un nuevo programa de danzas españolas». *ABC*, 1950.

«Spanish dance score». *New York Times (1923-Current file)*, junio 15, 1951.

«The ballet in retrospect». *The Scotsman*, diciembre 28, 1950.

Torres, Maruja. «Un artista espectacular». *El País*, febrero 6, 1996.

Ullate, Víctor. «Mi querido ídolo». *El País*, febrero 6, 1996.

W.H. Haddon Squire. «Spanish Dancers in London». *Christian Science Monitor (1908-Current file)*, agosto 11, 1951.

YALE. «O está loco de remate o es demasiado listo», s. f., ACDAEA, Sig. ARS/10/0978-37.

9. FUENTES AUDIOVISUALES

AÑO	TÍTULO	OBSERVACIONES	ARTISTAS
1940	<i>Dances of Spain.</i>	Janus Films.	Rosario y Antonio
1941	<i>Ziegfeld girl</i>	Largometraje. Loew's, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)	Rosario y Antonio
1941	<i>Sing Another Chorus</i>	Largometraje. Universal Pictures	Rosario y Antonio
1945	<i>Hollywood canteen</i>	Largometraje. Warner Bros Pictures	Rosario y Antonio
1945	<i>Pan-Americana</i>	Largometraje. RKO Radio Pictures	Rosario y Antonio
1949	<i>Rodaje de José María El Tempranillo</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 354-A	Rosario y Antonio
1949	<i>El rey de Sierra Morena "José María El Tempranillo"</i>	Largometraje. Cine español (CESA)	Rosario y Antonio
1950	<i>Rosario y Antonio bailan en un festival benéfico</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 416-B	Rosario y Antonio
1951	<i>Homenaje al maestro Realito</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 434-A	Antonio
1951	<i>Niebla y sol</i>	Largometraje. Producciones Cinematográficas Ariel.	Rosario y Antonio
1953	<i>El ballet de Antonio en Sevilla</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 651-B	Antonio
1954	<i>Todo es posible en Granada</i>	Largometraje. Chapalo Films	Antonio

1954	<i>Noches Andaluzas</i>	Largometraje. Exclusivas Floralva Producción, Goya Producciones Cinematográficas S.A., Les Films Maurice Cloche See more	Antonio,
1954	<i>Carrusel Napolitano</i>	Largometraje. Lux Film	Antonio, Léonide Massine
1955	<i>Antonio (Alegrías, Taranto)</i>	Alistair Cooke, Omnibus series, Telecast on the WCBS-TV, Nueva York, 11 junio. New York Public Library, Sig. MGZHB 4-1936.	Antonio
1957	<i>Inauguración del Teatro Recoletos</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 744-B	Antonio
1958	<i>Pan, amor y... Andalucía</i>	Largometraje. Producciones Benito Perojo, Produzione Films Vittorio De Sica, Trevi Cinematografica	Antonio
1958	<i>Ludmila Tcherina en el estudio de Antonio</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 791-B	Antonio
1959	<i>Luna de Miel</i>	Largometraje. Cesáreo González Producciones Cinematográficas, Everdene, Suevia Films	Antonio Léonide Massine Ludmila Tcherina
1959	<i>Fiesta en honor de Elsa Maswel</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 853-B	Antonio
1960	<i>Festivales de España</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. I-817	Antonio
1962	<i>Málaga y la Costa del Sol</i>	Documental. Producciones Miguel Mezquíriz	Antonio
1963	<i>Antonio en la Casa Blanca. Actuación ante Kennedy</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 1048-C	Antonio
1963	<i>Marisol y Antonio ruedan una película</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 1088-C	Antonio
1963	<i>Antonio asiste al estreno de 55 días en Pekín</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 1095-B	Antonio
1964	<i>La nueva Cenicienta</i>	Largometraje. Guión Producciones Cinematográficas	Antonio Marisol
S.F.	<i>Hurok promotional films</i>	Motion picture, s. f. New York Public Library, Sig. MGZHB 6-771	Antonio

1964	<i>Antonio en las cueva de Nerja</i>	Documental dirigido por Manuel Gutiérrez Torrero	Antonio
1964	<i>Sinfonía española</i>	Documental dirigido por Jaime Predes y producido por Samuel Bronston Española	Antonio Lola Flores
1964	<i>Val Parnell's Sunday Night at the London Palladium.</i>	Temporada 9, episodio 25.	Antonio
1965	<i>Foto de Antonio por Gyenes</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 1161-B	Antonio
1965	<i>Festivales de España</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 1178-C	Antonio
(+1965)	<i>Antonio and the Ballets de Madrid</i>	New York Public Library, Sig. MGZHB 2-1273	Antonio
1966	<i>El ballet ruso en el estudio de Antonio</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 1239-C	Antonio
1969	<i>La ley de una raza</i>	Largometraje. Debla Producción	Antonio
1970	<i>Consagración del teatro flamenco</i>	Documental dirigido por Mario Gómez	Antonio
1970	<i>Antonio en la elección de Guapa con gafas</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 1431-A	Antonio
1973	<i>El sombrero de tres picos</i>	Dirigido por Valerio Lazarov. Televisión Española	Antonio Lola de Ávila
1973	<i>El amor brujo</i>	Dirigido por Peter Weigl, Televisión Española	Antonio Léonide Massine
1974	<i>La taberna del toro</i>	Dirigido por José Antonio Páramo, Televisión Española	Antonio
1973	<i>Rodaje de El sombrero de tres picos</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 1571-B	Antonio
1975	<i>Medalla de oro de Radio España</i>	NODO, Filmoteca Nacional, Sig. 1679-A	Antonio
-	<i>El sombrero de tres picos</i>	Coreografía de Antonio. Interpretado por el Ballet Nacional de España (BNE). Conservado en los fondos del BNE.	BNE

–	<i>El amor brujo</i>	Coreografía de Antonio. Interpretado por el Ballet Nacional de España (BNE). Conservado en los fondos del BNE.	BNE
–	<i>Fantasía Galaica</i>	Coreografía de Antonio. Interpretado por el Ballet Nacional de España (BNE). Conservado en los fondos del BNE.	BNE
–	<i>Suite de Sonatas</i>	Coreografía de Antonio. Interpretado por el Ballet Nacional de España (BNE). Conservado en los fondos del BNE.	BNE
–	<i>Puerta de Tierra</i>	Coreografía de Antonio. Interpretado por el Ballet Nacional de España (BNE). Conservado en los fondos del BNE.	BNE
–	<i>Allegro de Concierto</i>	Coreografía de Antonio. Interpretado por el Ballet Nacional de España (BNE). Conservado en los fondos del BNE.	BNE
–	<i>Eritaña</i>	Coreografía de Antonio. Interpretado por el Ballet Nacional de España (BNE). Conservado en los fondos del BNE.	BNE

10. ANEXOS

10.1 Coreografías estrenadas de Antonio Ruiz Soler

COREOGRAFIA	COMPOSITOR	FECHA DE ESTRENO	LUGAR
<i>Gitano ya no te quiero</i>	Valverde, León y Quiroga	1936	Cabaret Embassy, Marsella
<i>Danza V</i>	E. Granados	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>Leyenda del Beso</i>	Soutullo y Vert	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>Alegrías</i>	Popular	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>Danza de la vida breve</i>	M. de Falla	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>Rondeña Gitana</i>	Silvera	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>Sevilla</i>	I. Albéniz	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>La boda de Luis Alonso</i>	J. Jiménez	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>Danza del Fuego</i>	M. de Falla	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>Jota de La Dolores</i>	T. Bretón	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>La Revoltosa</i>	R. Chapí	1938	T. Sodre, Montevideo
<i>El Relicario</i>	J. Padilla	1938	Buenos Aires
<i>Bolero</i>	M. Ravel	1938	Montevideo
<i>Serenata española</i>	J. Malats	1938	Montevideo
<i>Herencia Gitana</i>	J. Mostazo	1938	Montevideo

<i>Asturias</i>	I. Albéniz	1938	Lima
<i>Granada</i>	I. Albéniz	1938	Lima
<i>Danza del molinero</i>	M. de Falla	1938	Lima
<i>Canasteros de Triana</i>	M. García Matos	1938	Lima
<i>Sevilla</i>	I. Albéniz	1938	Lima
<i>Jota valenciana</i>	E. Granados	1940	Waldorf Astoria, Nueva York
<i>Tres danzas de Falla</i> [Sombrero de tres picos]	M. de Falla	1944	Carnegie Hall, Nueva York
<i>Corpus Christi en Sevilla</i> [Song among shadows]	I. Albéniz	1944	Carnegie Hall, Nueva York
<i>Lagarterana</i>	J. Guerrero	1944	Carnegie Hall, Nueva York
<i>Suite del Amor Brujo</i> (Escena de apertura, <i>Danza del terror</i> , <i>Canción del fuego fatuo</i> , <i>Pantomima</i> , <i>Danza ritual del fuego</i>)	M. de Falla	1945	Constitution Hall, Washington
<i>Suite del Sombrero de tres picos</i> (Escena de apertura, <i>Danza de la molinera</i> , <i>Danza del molinero</i> , <i>Danza del corregidor</i> , <i>Danza de los vecinos</i> , <i>Danza final</i>)	M. de Falla	1945	Constitution Hall, Washington
<i>Viva Navarra</i>	Larregla	1945	Constitution Hall, Washington
<i>El manisero</i>	Simons	1945	Constitution Hall, Washington
<i>Rondeña Gitana</i>	Ross	1945	Constitution Hall, Washington
<i>Sacromonte</i>	J. Turina	1945	Constitution Hall, Washington
<i>Danza I</i>	E. Granados	1945	Constitution Hall, Washington

<i>Por Alegrías</i>	Popular	1945	Constitution Hall, Washington
<i>El antequerano</i>	Espert	1946	Teatro Bellas Artes, México
<i>Manolo Reyes (zambra gitana)</i>	M. Quiroga	1946	Teatro Bellas Artes, México
<i>Triángulo</i> [Danza XI]	E. Granados	1946	Teatro Bellas Artes, México
<i>Goyescas (Intermedio, El pelele, La maja y el ruiseñor)</i>	E. Granados	1946	Teatro Bellas Artes, México
<i>Danzas fantásticas (Exaltación, Ensueño, Orgía)</i>	J. Turina	1946	Teatro Bellas Artes, México
<i>Cuadro Flamenco (Alegrías, Tanguillos de Cádiz, Alegrías Bulerías)</i>	Popular	1946	Teatro Bellas Artes, México
<i>Zapateado</i>	P. Sarasate	1946	Teatro Bellas Artes, México
<i>Triana</i>	I. Albéniz	1947	Constitution Hall, Washington
<i>Rondalla</i>	E. Granados	1947	Constitution Hall, Washington
<i>Danzas españolas del s. XVIII (Seguidillas manchegas, Panaderos, Bolero robado, Tres sevillanas boleras)</i>	Anónimo	1947	Constitution Hall, Washington
<i>Suite de Capricho español (Alborada, Escena gitana, Aires con variaciones, Fandango, Final)</i>	Rimsky-Korsakoff	1947	Constitution Hall, Washington
<i>Puerta de Tierra</i>	I. Albéniz	1948	Needle Trades, Nueva York
<i>Zorongo gitano</i>	F. García Lorca	1948	Needle Trades, Nueva York
<i>Leyenda</i> [Asturias]	I. Albéniz	1948	Needle Trades, Nueva York
<i>Jarana Yucateca</i>	?	1948	Needle Trades, Nueva York

<i>El mercado</i>	Infante	1948	Needle Trades, Nueva York
<i>Danza IX</i>	E. Granados	1949	Champs-Élysées, París
<i>Suite del Amor Brujo (En la cueva, Canción del amor dolido, Danza del terror, Canción del fuego fatuo, Danza del fuego)</i>	M. de Falla	1949	Champs-Élysées, París
<i>Canción del Café de Chinitas</i>	F. García lorca	1949	Champs-Élysées, París
<i>Navarra</i>	I. Albéniz	Entre 1949-1952	?
<i>Fandango de Candil</i>	E. Granados	Entre 1949-1952	?
<i>Zapateado</i>	J. Turina	Entre 1949-1952	?
<i>Anda Jaleo</i>	Popular- García Lorca	Entre 1949-1952	?
<i>Los Cuatro Muleros</i>	Popular- García Lorca	Entre 1949-1952	?
<i>Huayno</i>	Popular	Entre 1949-1952	?
<i>Danzas de la provincia de Cuzco: Choclo Frutero, Danza Incaica-Carnavalito</i>	Popular	Entre 1949-1952	?
<i>Malagueñas Bolas</i>	Popular	Entre 1949-1952	
<i>Sonatas (N° 5 Re M y N° 11 Sol m)</i>	Padre Antonio Soler	Entre 1949-1952	
<i>El martinete</i>	Popular	1952	Ronda, <i>Duende y misterio del flamenco</i>
<i>Suite de Sonatas (En fa sostenido menor, En re mayor, En re mayor, En re bemol mayor, En fa sostenido mayor, En sol menor, En sol menor, En fa mayor)</i>	A. Soler	1953	Jardines del Generalife, Granada

<i>El Segoviano Esquivo</i>	M. Salvador	1953	Jardines del Generalife, Granada
<i>Serranos de Véjer (Serranas, Seguiriyas gitanas, Alegrías de Cádiz, Fandangos de Huelva, Bulerías)</i>	G. Soler	1953	Jardines del Generalife, Granada
<i>Suite de Danzas Vascas (Paseo del cortejo, Gavota Suletina, Gadaleuta dantza, Aurrresku, Ezpatadantza, Arín-Arín)</i>	Popular	1953	Jardines del Generalife, Granada
<i>Allegro de Concierto</i>	E. Granados	1953	Jardines del Generalife, Granada
<i>Llanto a Manuel de Falla</i>	V. Asensio	1953	Jardines del Generalife, Granada
<i>Fandangos por Verdiales</i>	Popular	1953	Jardines del Generalife, Granada
<i>Almería</i>	I. Albéniz	1954	Teatro de la Opera, Buenos Aires
<i>Andaluza</i>	I. Albéniz	1954	Teatro de la Opera, Buenos Aires
<i>Danzas Fantásticas</i>	J. Turina	1954	Teatro de la Opera, Buenos Aires
<i>Viva Navarra</i>	Larregla	1954	Teatro de la Opera, Buenos Aires
<i>Misterio de las tapadas</i>	V. Porras	1954	Teatro de la Opera, Buenos Aires
<i>Taranto</i>	Popular	1954	Theatre Empire, París
<i>Caña</i>	Popular	1954	Teatro de la Opera, Buenos Aires
<i>Soleares</i>	Popular	1954	Teatro de la Opera, Buenos Aires
<i>El Puerto</i>	I. Albéniz	1954	Teatro de la Opera, Buenos Aires
<i>Fandangos de Málaga</i>	Popular	1954	Teatro de la Opera, Buenos Aires

<i>Rondeña</i>	I. Albéniz	1955	Palace Theatre, Londres
<i>El Albaicín</i>	I. Albéniz	1955	Palace Theatre, Londres
<i>El Mirabrà</i>	A. Ruiz	1955	Teatro Broadway, Nueva York
<i>El Amor Brujo</i>	M. de Falla	1955	Teatro Saville, Londres
<i>Triana</i>	I. Albéniz	1955	QuincenaMusical, San Sebastián
<i>Cerca del Guadalquivir</i>	A. Ruiz	1956	Jardines del Generalife, Granada
<i>Paso a Cuatro (Introducción, Allegro con garbo, Allergro Gracioso, Allegro Scherzando, Tiempo de seguidillas, Allegro con brío)</i>	P. Sorozábal	1956	Jardines del Generalife, Granada
<i>El Polo</i>	I. Albéniz	1956	Jardines del Generalife, Granada
<i>Fantasia Galaica</i>	E. Halffter	1956	Jardines del Generalife, Granada
<i>La Taberna del Toro</i>	A. Ruiz	1956	Jardines del Generalife, Granada
<i>Sonatina</i>	E. Halffter	1956	Jardines del Generalife, Granada
<i>El Sombrero de tres Picos</i>	M. de Falla	1958	Jardines del Generalife, Granada
<i>Jugando al Toro</i>	C. Halfter	1960	Teatro Liceo, Barcelona
<i>Puerta de Tierra</i>	I. Albéniz	1960	Teatro Liceo, Barcelona
<i>Suite Iberia</i>	I. Albéniz	1960	Teatro Liceo, Barcelona
<i>Sevilla</i>	I. Albéniz	1960	Teatro Liceo, Barcelona
<i>Las Bodas de Luis Alonso</i>	J. Jiménez	1964	Drury Lane, Londres
<i>Alegrías</i>	A. Ruiz	1964	Drury Lane, Londres

<i>Concierto Andaluz</i>	J. Rodrigo	1965	Palacio de La Granja, Madrid
<i>Eterna Castilla</i>	Moreno Buendia	1965	?
<i>Romeras</i>	A. Ruiz	1968	M. Auditorium, California
<i>1ª Danza de la Vida Breve</i>	M. de Falla	1970	Teatro de la Zarzuela, Madrid
<i>Danza gitana de la Vida Breve</i>	M. de Falla	1970	Teatro de la Zarzuela, Madrid
<i>Cubana</i>	I. Albéniz	1970	Teatro de la Zarzuela, Madrid
<i>Córdoba</i>	I. Albéniz	1970	Teatro de la Zarzuela, Madrid
<i>Navarra</i>	I. Albéniz	1970	Teatro de la Zarzuela, Madrid
<i>Torre Bermeja</i>	I. Albéniz	1970	Teatro de la Zarzuela, Madrid
<i>Mirabrá</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>Tarantos</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>En el Puerto</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>Tangos de Malaga</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>Martinete</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>Bulerías</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>La Caña</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>Granainas</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>La Casada Infiel</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>Alegrías</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>Tanguillos de Cadiz</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla

<i>Tangos Rocieros</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>Sevillanas</i>	Popular	1978	Teatro Lope de Vega, Sevilla
<i>Carcelera</i>	A. Ruiz	1978	Teatro Auditorium, Palma de Mallorca
<i>Resurrección de la Petenera</i>	A. Ruiz	1978	Teatro Auditorium, Palma de Mallorca
<i>Sangre Derramada</i>	Emilio de Diego	1978	Teatro Auditorium, Palma de Mallorca

10.2 Coreografías de Antonio en el repertorio de otras compañías

	OBRA	AÑO	COMPAÑÍA
1	<i>Fantasia Galaica</i>	1978	Ballet Nacional Español
2	<i>Estampas Flamencas</i>	1980	Ballet Nacional Español
3	<i>Puerta de Tierra</i>	1980	Ballet Nacional Español
4	<i>La Casada Infiel</i>	1980	Ballet Nacional Español
5	<i>Asturias</i>	1980	Ballet Nacional Español
6	<i>El Corpus en Sevilla</i>	1980	Ballet Nacional Español
7	<i>Eritaña</i>	1980	Ballet Nacional Español
8	<i>Almería</i>	1980	Ballet Nacional Español
9	<i>Preludio</i>	1980	Ballet Nacional Español
10	<i>Danza Gitana de La Vida Breve</i>	1980	Ballet Nacional Español
11	<i>Zapateado</i>	1980	Ballet Nacional Español
12	<i>Alegro de Concierto</i>	1980	Ballet Nacional Español
13	<i>El Sombrero de Tres Picos</i>	1981	Ballet Nacional Español
14	<i>El Amor Brujo</i>	1981	Ballet Nacional Español
15	<i>Suite de Sonatas</i>	1982	Ballet Nacional Español
16	<i>Tanguillo de Cadiz</i>	1983	Ballet Nacional Español
17	<i>Farruca</i>	1983	Ballet Nacional Español
18	<i>Romería del Rocío</i>	1987	Ballet Español de Maria Rosa

10.3 Coreografías de otros autores incorporadas al BNE bajo la dirección de Antonio Ruiz Soler

OBRA	COREOGRAFO	COMPOSITOR	FECHA
<i>Retrato de Mujer</i>	Rafael Aguilar	C. Halfter, C. Bizet y Popular	1980
<i>Baile Por Caña</i>	Manuela Vargas	?	1980
<i>Farruca</i>	José Antonio	?	1980
<i>Cancela</i>	José Antonio	?	1980
<i>Don Quijote</i>	Luisillo	F. Moreno Torroba	1981
<i>Jota</i>	Pedro Azorin	T. Bretón	1983
<i>Soleá por Bulerias</i>	Pedro Romero	?	1983
<i>Petenera</i>	Manuela Vargas	?	1983
<i>Seguiriya</i>	Manuela Vargas	?	1983
<i>Mirabrás</i>	Manuela Vargas	?	1983
<i>Percusión</i>	Vicente Nebrada	?	1983

11. RESUMEN CRONOLÓGICO

FECHA	CIUDAD	TEATRO Y ORGANIZADOR	EVENTO
ANTECEDENTES DE LA DANZA ESPAÑOLA ESTILIZADA			
1916 22/06/1919 1921	1) S. Sebastián 2) Londres 3) París	1) Teatro Victoria Eugenia 2) Teatro Alhambra 3) Teatro Gaîté-Lyrique Ballet Russes de Diaghilev y Léonide Massine	1) Ballet <i>Las Meninas</i> 2) Ballet <i>El Tricornio</i> 3) Ballet <i>Cuadro Flamenco</i> Se sentaron las bases del ballet moderno.
<p>En 1916 Diaghilev, Massine y Falla viajaron por España buscando melodías, movimientos, estéticas, etc., para hacer un ballet inspirado en España. Massine los coreografió con técnica de ballet clásico a la que añadió cierto vocabulario español aunque excesivamente abstraído y caricaturizado. La coreografía no jugó con el material español al mismo nivel que lo hizo la música de Falla o la escenografía de Picasso.</p> <p>A la Danza española le sirvió para darse cuenta de que era posible crear una nueva forma de baile, con un lenguaje coreográfico español, modernista, universal y exportable.</p> <p>Sólo faltaba encontrar a la persona adecuada para ejecutarlo y esa fue: Antonia Mercé La Argentina.</p>			
INICIOS Y CONFIGURACIÓN DE LA DANZA ESPAÑOLA ESTILIZADA			
25/05/1929	París	Antonia Mercé La Argentina	Estrenó <i>El Amor Bujo</i> Primer ballet que abrió el camino hacia el verdadero lenguaje coreográfico modernista español.
<p>Tomó los pasos del folclore español y el flamenco como lenguaje prioritario y los filtró estilísticamente utilizando la técnica de la escuela bolera y el ballet clásico. Se creó un estilo netamente español apto para ser exportado a los escenarios internacionales. Su legado fue conceptual y marcó un antes y un después, pese a ello no consiguió el objetivo de crear y difundir el nuevo lenguaje español con el formato grupal de los grandes ballets, aunque sí lo consiguió en sus recitales individuales. No dejó discípulos que la siguieran.</p>			
1933	Madrid	Encarnación López La Argentinita	Nueva coreografía de <i>El Amor Brujo</i> . Le interesó más el costumbrismo y el folclore que la estilización. No contaba con la preparación técnica de Antonia Mercé.
<p>Los siguientes bailarines que tomaron este camino fueron Antonio y Mariemma, y ambos tuvieron que empezar desde cero.</p> <p>Ellos son la verdadera fuente de la danza española estilizada y los responsables de su configuración como género independiente a partir de los años cuarenta.</p> <p>Gracias a ellos esta disciplina, en sólo dos décadas, consiguió un lenguaje coreográfico específico, un repertorio propio y una demanda internacional superior a sus fuentes (escuela bolera, folclore y flamenco).</p> <p>Mariemma destacó especialmente por su magisterio y Antonio por su actividad escénica y coreográfica, así como por la gran expansión de la estilización por los escenarios de todo el mundo.</p>			

ANTONIO RUIZ SOLER			Nacimiento y primeras actuaciones
04/11/21	Sevilla	Antonio Barrio de la Alameda	Nace en Sevilla, hijo de Paco Ruiz y Lola Soler, sin antecedentes familiares relacionados con la danza.
			Primeras experiencias de baile, intuitivas, de improvisación y efectismo. Primeras clases y primeras actuaciones en un cuadro flamenco
	Con cuatro años empieza a bailar “bajo los balcones” asociándose con Juan el organillero, improvisando bailes para sacar propinas. Debido a sus habilidades, su madre lo lleva a escondidas a la academia del maestro Realito para que aprenda a bailar con profesionales.		
Abril de 1927	Sevilla	Antonio Cuadro flamenco de Realito Caseta del Círculo de la Prensa	Primera actuación en grupo.
			A los cinco años Realito lo integra en sus cuadros flamencos, actuando en la Feria de Sevilla. Elsa Brunelleschi fue testigo de su debut, citando en su libro.
1928	Sevilla	Antonio Petits sevillanitos	Encuentro de Antonio y Rosario. Primeras actuaciones como pareja de baile infantil. El pianista Pepito Mezquita los bautiza como los Petits sevillanitos.
			Rosario entra en la academia de Realito con tres años más que Antonio. Realito la integra en su cuerpo de baile formando pareja con Antonio y los introduce en circuitos profesionales, cafés conciertos, fiestas privadas, etc. Los niños lo simultanean con actuaciones en la calle pasando la pandereta para sacar propinas. Con nueve años actúa en la Exposición Mundial de Sevilla formando parte del cuerpo de baile de Realito y baila también ante los Reyes de España.
1930	Lieja	Los Petits sevillanitos Cuadros flamencos de Realito y de Frasquillo	Primera salida al extranjero y ampliación multidisciplinar de su formación. Exposición Internacional de Lieja.
			En Lieja vuelve a participar formando parte del cuerpo de baile de Realito. A partir de este evento Julia Padilla, madre de Rosario, decide que deben ampliar su formación artística de forma interdisciplinar. Antonio asiste a las clases de Ángel Pericet (escuela bolera y danzas folclóricas), del maestro Manolo Otero, de Francisco León Frasquillo (flamenco) y de Pepito Mezquina (bailes internacionales)
1933	Sevilla	Los chavalillos sevillanos Óperas flamencas Kursaal Olimpia	Primera compañía propia junto con Rosario. Debut profesional como pareja infantil.
Después de la actuación en Lieja los padres de Rosario decidieron crear una compañía propia contratando una cantaora y un guitarrista. El empresario Villalvilla les castellanizó el nombre pasando a llamarles Los chavalillos sevillanos. A continuación empezaron a actuar en óperas flamencas, como la de Pepe Marchena. Actuaban en invierno en teatros y en verano en plazas de toros. Por la amistad de la familia de Rosario con La Niña de los Peines saltaron de Sevilla a Madrid, actuando en su compañía, junto a Pepe Pinto.			

Abril 1933 1934 1935	Madrid	Los chavalillos sevillanos Teatros: Fuencarral De la Comedia Sala Estambul Circo Price Teatro Martín Etc.	Primera actuación en Madrid
			Comenzaron con la compañía de la Niña de los Peines y Pepe Pinto en óperas flamencas como <i>Manolo Reyes</i> o <i>La Fragua del Sacro Monte</i> . Continuaron en salas de fiestas y en teatros, intermediando obras. Última actuación en Madrid, en el Teatro Martín, con la ópera flamenca <i>La niña de los corales</i> y salto a Barcelona.
1936	Barcelona	Teatros: Tívoli Olimpia Sala Villa Rosa	Primera actuación en Barcelona. Introducción en su repertorio de coreografías "clásicas".
			Ampliaron repertorio con la ayuda del maestro Vicente Reyes que les enseñó las primeras "coreografías clásicas" como el Bolero de Ravel, Danza V de Granados, fragmentos de zarzuelas, etc.
1936	Marsella	Cabaret Embassy	Tour por Francia. Huida a Marsella y salto a Sudamérica.
			Al estallar la guerra civil española suspendieron sus actividades profesionales en Barcelona, confinándose en una pensión junto con el resto de los artistas de su grupo. De ahí emprendieron un tour por el sur de Francia, con el fin de recabar dinero para hospitales de sangre en el que conoce a Rosita Segovia (que será después la primera bailarina de su compañía) En Avignon se escaparon para evitar el regreso a una España en guerra. Huyeron hacia Marsella donde fueron contratados en el Cabaret Embassy. Crean sus primeras coreografías dramatizando cuplés. Un reencuentro fortuito con el empresario de variedades Marquesi les volvió a ofrecer la posibilidad de actuar en Argentina, oportunidad que anteriormente habían rechazado. Esta vez las familias aceptaron y se embarcaron hacia Buenos Aires.
1937	Buenos Aires	Los chavalillos sevillanos Teatro Maravillas	Entrada en Sudamérica. Integración en la compañía de Carmen Amaya. Salto a la cabecera del cartel y paso a ser directores coreográficos de sus propios espectáculos.
			Con la salida hacia Buenos Aires se queda interrumpida su formación en España. Allí se reúnen con otros artistas exiliados. Antonio desarrolla su talento y capacidad de asimilar lo que veía y de adaptarlo a su estilo personal. Después de varios meses de actuaciones en la compañía de Carmen Amaya, ésta se va de tournée por las provincias argentinas. Antonio y Rosario se quedan como sustitutos y cabeza de cartel, lo que supone un salto cualitativo importante al pasar a ser primeras figuras y directores coreógrafos de sus propios espectáculos, sin que nadie más les pudiera asesorar (no se sabe cuáles fueron sus primeras coreografías).

01/12/37	Provincias argentinas	Los chavalillos sevillanos en la compañía de García Maya	Primera gira por las provincias argentinas. Forman parte de una compañía de variedades.
			Dramatizaron junto a Raquel Meller el cuplé <i>El Relicario</i> . La dimensión dramática y musical de sus coreografías se acentúa con estas prácticas.
Julio de 1938	Buenos Aires	Los chavalillos sevillanos Teatro Ateneo	Primer salto al recital de danza española. Fue un salto cualitativo sin precedentes en la historia de la danza española
			Programa compuesto por 12 bailes, con música de Falla, Albéniz, Granados, Halffter, etc. y zarzuelas de Chapí, Bretón, etc. Alternaban sus actuaciones con solos de piano y guitarra.
1938 y 1939	Chile Ecuador Uruguay Colombia Venezuela Cuba	Los chavalillos sevillanos Gira en solitario	Gran tournée por Sudamérica, con un amplio y variado repertorio de danza española, en solitario.
	Este tipo de espectáculo les abrió las puertas a círculos más especializados e intelectuales y también a la prensa. Su mayor éxito no fueron los números de flamenco, sino los de una danza estilizada incipiente con música de Granados. La prensa que ya había conocido a Antonia Merce los veía diferentes a ella. Los calificaba de “algo nuevo muy valioso” y destacaban su expresividad. En sus gira por Sudamérica fueron incorporando danzas de cada país. No se sabe hasta qué punto fueron citas literales de folclore o estilizaciones.		
1939	México Brasil	Los chavalillos sevillanos Marcel Ventura Massine	Primeras coreografías con música clásica española en un estilo de danza española estilizada todavía incipiente.
			En México trabajaron ocho meses. No son conscientes de estar creando un nuevo lenguaje pero comienzan a diferenciarlo del resto y a denominarlo “clásico”. Sus bailes incluían folclore, flamenco, escuela bolera y “clásico”.
	Rosario se casó con el pianista Silvio Masciarelli. Antonio, mientras, aprovechó para dar clases de danza española a bailarines profesionales. Tomó clases de inglés con la intención de cumplir su sueño de dar el salto a Estados Unidos. Actuando en El Patio los vio el representante Marcel Ventura y les ofreció actuar en Estados Unidos. Aceptaron y les consiguió un contrato en el Hotel Waldorf Astoria de Nueva York. Antes de marchar, completaron la gira que ya tenían comprometida por Brasil, donde conocieron a Léonide Massine que estaba de tournée con sus Ballets Russes de Monte Carlo. Massine calificó a Antonio de Nijinsky español, cosa que despertó el interés de Antonio por este gran bailarín clásico y posiblemente reforzó su interés por la danza clásica.		

09/10/40	Nueva York	Rosario y Antonio Waldorf Astoria <i>Night clubs</i>	Salto a Norteamérica. Comienzo desde cero, actuando de nuevo en <i>night clubs</i> . Cambio de nombre artístico por Rosario y Antonio.
			El 9 de octubre de 1940 comienzan sus actuaciones en el <i>night club</i> del Waldorf Astoria de Nueva York, lugar desde el cual empiezan a atraer la atención de los críticos. Describen sus bailes como “danzas gitanas españolas” en la línea de las danzas étnicas, muy del gusto de esta época. Los cazatalentos de Hollywood descubrieron muy pronto a Rosario y Antonio y les ofrecieron participar en la película <i>Ziegfeld Girl</i>
04/01/41	Hollywood	Rosario y Antonio Cine	Primera aparición en el cine. En la película <i>Ziegfeld Girl</i> interpretan la zambra <i>Canasteros de Triana</i> , una pieza de su repertorio habitual. Las innovaciones que incluye marcan un antes y un después para la danza estilizada española.
			<i>Canasteros de Triana</i> es la primera referencia audiovisual que se conserva de Antonio y Rosario. Es un testimonio valiosísimo que muestra su estilo antes de ser influido por Broadway, Hollywood y por el formato de las grandes compañías de ballets. Esta coreografía puede ser considerada ya como danza estilizada española por su alto grado de descontextualización de las fuentes: cambia la guitarra por una orquesta, incorpora saltos inventados por Antonio y también otros de escuela bolera. Antonio y Rosario destacan por su velocidad y virtuosismo, pero la colocación de su cuerpo denota que no aún no tienen el control corporal de la “preparación clásica”. La iluminación y la escenografía son innovaciones sin precedentes, así como los cambios de planos originados por la variación de enfoques de la cámara. La creciente fama que les da el cine les abre las puertas de Broadway.
01/12/41	Broadway	Rosario y Antonio Musicales	Primera participación en un musical de Broadway, titulado <i>Son o' Fun</i> .
			Fue el debut oficial de Rosario y Antonio en los escenarios de Broadway con dos danzas, asociadas al estilo “gitano” con el que ya habían triunfado en los <i>night clubs</i> . Enseguida llamaron la atención del público, incrementando su popularidad en muy corto espacio de tiempo.

07/02/42	Nueva York	Rosario y Antonio <i>New York Times</i> John Martin	Primera crítica importante en la prensa
			John Martin, famoso crítico del <i>New York Times</i> , llama la atención a los aficionados sobre los <i>night clubs</i> , puntualizando que se encontraban en un interesante proceso de desarrollo artístico, paradigma de la versatilidad, donde se podían ver todas las tipologías de danzas existentes, especialmente las étnicas, de interés para la sociedad americana del momento. Recomienda el espectáculo <i>Sons o' Fun</i> en el que destaca a Rosario y Antonio, aunque le otorga más valor a Antonio por su velocidad, control y expresividad.
22/08/43	Nueva York	Rosario y Antonio <i>New York Times</i> John Martin	Primera foto de la pareja en la prensa
			La foto va acompañada de una nueva crítica de John Martin que aconseja a Antonio dejar la temática gitana y sus giras por los <i>night clubs</i> y lo orienta hacia los conciertos-recitales de danza.
08/04/44	Nueva York	Rosario y Antonio & Cía. Carnegie Hall	Primer recital de la pareja en suelo americano. Estreno de la coreografía <i>Corpus Christi en Sevilla</i> .
			Antonio toma nota de los consejos de John Martin y prepara su primer concierto recital que estrena el 8 de abril de 1944 en el Carnegie Hall de Nueva York, decidiendo que ya era el momento de dar el salto definitivo a los circuitos cultos de danza. El empresario les aconseja que se hagan acompañar por un cuerpo de baile, siguiendo el modelo de una compañía de ballet, para dar más espectacularidad a sus actuaciones. Antonio acepta la orientación y prepara su primer cuerpo de baile seleccionando y preparando a unos pocos bailarines. La primera coreografía grupal de Antonio fue <i>El Corpus Christi en Sevilla</i> y no destacó por su brillantez, pasando a la posteridad como una primera toma de contacto, mejorable. Posteriormente esta coreografía la fue retocando adaptándola a distintos espacios y distinto número de bailarines. Después de su presentación John Martin les dedica una crítica en la que muestra su decepción porque la pareja sigue actuando con las mismas "formulas" antiguas y les aconseja más moderación y elegancia y menos sobreactuación. El cuerpo de baile lo considera excelentemente preparado. Simultáneamente a este evento, estaban actuando en el Metropolitan Opera House de Nueva York, Antonia Merce con <i>El Amor Brujo</i> , y el Ballet Russe de Montecarlo con <i>Cuckold's Fair</i> de Pilar López, pero no tuvieron excesivo éxito por los mismos motivos que Antonio y Rosario. Los artistas españoles aún no sabían trabajar con el formato de grandes ballets, al estilo de las grandes superproducciones de Broadway y Hollywood. A pesar de todo, esta experiencia les abrió las puertas de los escenarios más selectos y de los círculos más cultos de América.

05/12/44	Washington	Rosario y Antonio Francis Coppicus Columbia Concert Artist Constitution Hall	1 ^{er} American Concert Tour. Gira de costa a costa por Norteamérica. Se presentan como "Spanish dancers" intentando refinar su tradicional "estilo gitano"
	<p>Fueron contratados por Francis Coppicus, antiguo representante de Antonia Merce. Este contrato les ofreció la estabilidad necesaria para mantenerse en los circuitos especializados de danza sin tener que recurrir a los cabarets. Sólo volvieron a Broadway y Hollywood, en momentos puntuales.</p> <p>Coppicus les marcó también un antes y un después, por los valiosos consejos que dio a la pareja de cara al futuro.</p> <p>La primera actuación fue en Washington, compartiendo escenarios con Martha Graham, etc.</p> <p>En su presentación cambiaron el término gypsy, por el de spanish dancer.</p>		
1944	Otras ciudades de Norte América	Rosario y Antonio Columbia Concert Artist	Los críticos seguían viendo su proximidad estilística con las variedades. Continuarían con estas giras hasta 1949 año en que volverían a España.
1944–1945	Hollywood	Rosario y Antonio Cine	Nuevas participaciones en la gran pantalla en los films: <i>Hollywood Canteen</i> y <i>Pan-Americana</i> .
	<p>En <i>Hollywood Canteen</i> participan con una variación de <i>El Vito</i> en la que puede observarse que la técnica de la pareja ha mejorado sin restar expresividad. Esta danza puede clasificarse dentro de los comienzos de la danza española estilizada desarrollada intuitivamente en los EEUU.</p> <p><i>Pan-Americana</i> es su 4ª y última participación en Hollywood. Antonio nos cuenta que interpretaron dos danzas, de las cuales no se han encontrado fuentes.</p>		
1945–1946	Norte América	Rosario y Antonio Columbia Concert Artist <i>New York Times</i> <i>NY Herald Tribune</i>	2º American Concert Tour. La danza española toma cuerpo como género y entra en las universidades. Primer contacto de la pareja con la conceptualización de la danza.
<p>Los críticos ponen en evidencia a los bailarines de danza clásica que se acercan a la danza española. Reconocen que ésta posee unas reglas técnicas e interpretativas propias y que el bailarín que no las cumple la está desvirtualizando. Es un hecho sin precedentes al que se llega gracias a las aportaciones de todos los bailarines españoles que trabajaron en Estados Unidos en esta época (Antonio Triana, Carmen Amaya, Encarnación López, Pilar López, Antonio y Rosario). El crítico Walter Terry afirma que no existían bailarines españoles comparables a Rosario y Antonio, y que no existía otro trabajo como pareja en el mundo.</p> <p>Se reducen los bailes flamencos de los programas en favor de la danza española estilizada.</p> <p>A la muerte de Encarnación López el 24/09/1945 la pareja pasa a ser considerada el máximo exponente de la danza española en América.</p>			
27/01/46	Los Ángeles	Rosario y Antonio Universidad Occidental College	Charla-Recital en universidades. Es un hecho sin precedentes en la Europa Occidental.

06/01/1947 05/03/1947	Washington Baltimore New York Chicago Cleveland Houston Galveston Hampton	Rosario y Antonio Columbia Concert Artist <i>New York Times</i>	3 ^{er} American Concert Tour. Cambio de <i>ensemble</i> , pasando al formato dos mujeres y un hombre como compañía.
	Máxima representación del estilo español en Estados Unidos según la crítica. Importante presencia en circuitos universitarios John Martin hace una crítica demoledora, recriminando a la pareja por no haberse alejado del estilo de las variedades.		
1947	Nueva York	Rosario y Antonio Hotel Baltimore	Última actuación en un <i>night club</i> americano
25/01/48	Nueva York	Rosario y Antonio Ziegfeld Theatre Festival de danza en beneficio de Spanish Refugee Appeal	Compartieron escenario, críticas y otros festivales benéficos, con la compañía de Martha Graham y con las de otros artistas revolucionarios de la <i>modern dance</i> .
1948	Norte América	Rosario y Antonio Columbia Concert Artist	4 ^o American Concert Tour.
			Se deshacen de las coreografías de su etapa de variedades y presentan un programa que apuesta por la danza española estilizada, tal y como les reclamaba la crítica.
09/05/1948	Nueva York	Rosario y Antonio y su pequeña compañía Teatro Adelphi	Surgen las primeras discrepancias entre la pareja.
			Rosario quería cantar y bailar en escena, volviendo a incluir piezas de <i>night club</i> , como <i>El Relicario</i> . John Martin vuelve a recordarles que deben pensar en la danza como un arte y no como un espectáculo o negocio. Walter Terry publicó que la pareja había conseguido más refinamiento en sus danzas y que eran los mejores especialistas en danza española en América, particularmente Antonio. Compara la técnica de ambos y opina, al igual que otros críticos del momento, que Antonio es el mejor de ambos, lo que sembraría más discordia entre la pareja. Antonio toma como modelo a Massine, Gen Kelly, etc., y Rosario a Encarnación López La Argentinita. Uno representa el futuro y otro el pasado.
11/09/48	Buenos Aires Chile Perú Cuba	Rosario y Antonio y su pequeña compañía Teatro Municipal Teatro Colón Teatro América Etc.	Gira por Sudamérica.
			Vuelven a antiguos escenarios donde se les recuerda como Los chavalillos sevillanos. Bailarines predilectos del público americano. Se ensalzan los siete años de trabajo en Nueva York.

23/11/48	Nueva York	Rosario y Antonio y su pequeña compañía Teatro Roxy	Celebran su vigésimo aniversario en los escenarios. El mismo día Mariemmma actuaba en la Brooklyn Academy of Music, dentro del ciclo de conciertos Student's Dance Recitales Series, con un programa muy parecido al de Rosario y Antonio.
1948	EEUU	La Meri	Publica la obra <i>Spanish Dancing</i> . Es el primer libro científico, de carácter etnecoreológico, que considera a la danza española estilizada como un nuevo género, denominándola "danza española neoclásica".
<p>La Meri recoge el fruto del trabajo de todos los bailarines españoles en Estados Unidos y puede considerarse como el colofón ideal de una década de búsqueda estilística. Esta obra ha sido el libro sobre danza española más influyente en los Estados Unidos durante varias décadas.</p> <p>Leyendo esta obra se puede afirmar que las bases escénicas y coreográficas para el desarrollo de la danza española estilizada ya se habían creado. Simplemente faltaba acabar de pulir la forma de presentación escénica.</p> <p>Antonio sigue los consejos de la crítica americana, cambia su estilo coreográfico y orienta su carrera profesional por este camino cuando vuelve a España. Con la separación de Rosario consigue la libertad profesional, crea su propia compañía y alcanza la cumbre para la danza española estilizada.</p> <p>En ese momento, con tan solo 28 años, ya había conseguido su sueño de ser uno de los artistas más relevantes de la escena americana. Le quedaban 30 años más de carrera profesional, esta vez desde España.</p>			
26/12/49	Nueva York	Rosario y Antonio Metropolitan Opera House "Annual Artist' Christmas Party"	Última actuación de la pareja en suelo americano antes de su regreso a España. Se dejan firmado el contrato para el 5º American Concert Tour, por si en España no les iban bien las cosas.
27/01/49	Madrid	Rosario y Antonio Nicolás Mesutti Teatro Fontalba	Regreso a España. Se les anuncia de nuevo en prensa con el sobrenombre de Los chavalillos sevillanos. Desconfianza de los críticos sobre la concepción del espectáculo como recital de danza con tan sólo dos bailarines. Recelo hacia una posible influencia americana. Críticas destructivas de otros bailarines españoles como Vicente Escudero y la corriente ortodoxa.

	<p>Éxito rotundo y sin precedentes para la danza española estilizada en su primer recital en España, que se mantuvo dos meses en cartel con tres programas diferentes.</p> <p>El crítico Alfredo Manquerie publica que Antonio es considerado como el “primer bailarín de España”.</p> <p>ABC refleja claramente la opinión de que se estaba introduciendo un nuevo estilo dentro de la danza española.</p> <p>John Martin también se hacía eco del éxito del debut de Rosario y Antonio en España.</p>		
1949	Gira por España	Rosario y Antonio	Después de este éxito realizaron un primer Tour por España durante tres meses. Tito Vascones fue el representante de la pareja hasta su separación en 1952.
13/05/49	Gira por Europa París	Rosario y Antonio Théâtre des Champs-Élysées	Primer Tour por Europa: Francia, Italia, Suiza e Inglaterra
De junio a agosto de 1949	Madrid	Rosario y Antonio Cine español S. A.	Contrato para las películas <i>Jose María El tempranillo</i> y <i>El rey de Sierra Morena</i> , que terminaron fusionándose en una sola. Aparecen con un pequeño cuerpo de baile compuesto únicamente por mujeres. Las fuentes coreográficas basadas en el folclore andaluz y las sevillanas.
Octubre 1950 07/01/1950	Los Ángeles Etc. Nueva York	Rosario y Antonio Columbia Concert Artist Centrasl High School of Needle Trades	5º y último American Concert Tour. 25 aniversario del ciclo Students’ Dance Recitals Serie.
1950	Madrid	Rosario y Antonio Teatro Fontalba	2ª Temporada en Madrid. 2º Tour por España.
	<p>En una de sus funciones a Antonio se le impuso públicamente la Cruz de Caballero de Isabel La católica concedida por el gobierno a instancias del embajador de España en Washington, Francisco de Cárdenas, por su campaña de difusión de la danza española en EEUU.</p> <p>Después le siguieron un segundo tour por España (Barcelona, Sevilla, Cádiz, Jerez, Santander y Palma de Mallorca).</p> <p>Las giras internacionales fueron gestionadas por los empresarios franceses Lumbroso.</p>		
1950–1951	Venecia Edimburgo Londres Lisboa Tel-Aviv El Cairo Etc.	Rosario y Antonio Festival de Edimburgo Cambridge Theatre Etc.	2º Tour por Europa compartiendo cartel con las mejores compañías del momento, en Holanda, Suiza, Italia, Francia, etc. La pareja se presentaba en solitario.

	<p>El escritor Richard Buckle asegura que Antonio es uno de los dos o tres mejores bailarines del mundo.</p> <p>Elsa Brunelleschi, la mayor especialista en danza española en Gran Bretaña, apunta que deben dejar el formato de recital y comenzar a presentarse con orquesta y cuerpo de baile. Critica la utilización del canto entre las danzas como práctica caduca de Rosario y destaca a Antonio como artista más sobresaliente de la pareja.</p>		
13/12/51	Madrid	Rosario y Antonio Cine	<p>Artistas principales de la película <i>Niebla y Sol</i> de José María Forqué, que representó a España en el festival de Venecia.</p> <p>Antonio introduce coreografías modernas al estilo de Leónide Massine, basadas en la escuela bolera, ampliando y divulgando los recursos y el lenguaje coreográfico de la danza española estilizada.</p>
1952	Granada	Antonio y Rosario	<p>Primer Festival Internacional de Música y Danza de Granada.</p> <p>Primeros rumores de separación de la pareja. La prensa refleja sus diferencias a nivel personal y artístico, patentes desde su vuelta de EEUU.</p>
1952	Francia Holanda Inglaterra Francia Suiza Italia	Rosario y Antonio Lumbroso	<p>Nuevo y último tour de la pareja por Europa antes de su separación.</p> <p>En el estreno en el teatro Champs-Élysées de París, Antonio y Rosario discutieron en pleno escenario. Los empresarios tuvieron que poner dos policías franceses de escolta para que pudieran terminar el contrato. La prensa se hizo eco de esta batalla campal que marcó el final de su relación artística.</p> <p>Antonio no se presentó a los siguientes compromisos en Suiza, y por mediación de Lumbroso, cumplió con los de Italia con la condición de que actuaran por separado (a excepción del último baile de cada parte, que lo harían juntos).</p> <p>El anuncio de su separación causó un gran impacto en la prensa nacional e internacional.</p> <p>Elsa Brunelleschi opinó que la brecha ya estaba abierta desde que volvieron de su último tour por EEUU. El público iba a verlo a él y no a ella, lo aplaudían más y lo invitaban a sus fiestas. Antonio también reclamaba, con toda razón, un cambio que reconociera su labor como director artístico, coreógrafo, etc. ya que en los programas las danzas aparecían como un trabajo conjunto cuando, según Antonio, no era así. Finalmente Antonio tenía el proyecto de formar una gran compañía de danza española, que Rosario no compartía.</p> <p>En un primer momento la prensa valoró la separación como una trágica pérdida para la danza española, pero con la perspectiva histórica podemos afirmar que sin esta separación la danza española no hubiera podido desarrollarse hasta las cotas que conocemos hoy día y que preconizaron John Martin, Walter Terry o Elsa Brunelleschi.</p>

15/12/52	Madrid	Antonio Cine Suevia Films	Película <i>Duende y Misterio del flamenco</i> . Director Edgar Neville. Primera vez que se bailaba el martinete.
<p>Presentada en el festival de Cannes en 1953, donde obtuvo el premio especial de la crítica, por lo que logró gran difusión internacional.</p> <p>Fue la primera vez que se bailaba “por martinetes”, la coreografía y pasos fueron creación de Antonio, destacando la virtuosidad y matices de los zapateados.</p> <p>Se acababa de separar de Rosario. En la película comparte cartel con otros bailarines como Pilar López, Pacita Tomás, etc. En esta película se evidencia la diferencia que existía a nivel técnico y coreográfico entre Antonio y el resto de bailarines que participaron en ella.</p>			
24/01/53	Milán	Antonio Ballet Russe de Monte Carlo Massine Scala de Milán Serge Lifar Ópera de París	Participación como protagonista en <i>El Tricorne</i> y en <i>Capricho español</i> de Massine junto a Mariemma. Baila <i>El Bolero de Ravel</i> de Serge Lifar, en la ópera de París.
<p>En su última actuación con Rosario en Milán fue a visitarlo al camerino Léonide Massine y le propuso actuar como protagonistas en <i>Le Tricorne</i>. El hecho de trabajar con él le acercó al código artístico para aprender el <i>modus operandi</i> de una gran compañía, otros recursos personales, y la oportunidad de conocer a grandes figuras del ballet como Serge Lifar, que le ofreció la posibilidad de protagonizar el <i>Bolero de Ravel</i> en el Teatro de Ópera de París. Todo ello creó un punto de inflexión en la carrera artística del bailarín y en el devenir de la danza española estilizada.</p>			
CONSOLIDACIÓN DE LA DEE			
20/06/53	Granada	Compañía Antonio Ballet Español Jardines del Generalife	Primera aparición pública de la nueva compañía de Antonio en el II Festival Internacional de Música y Danza de Granada. <i>Estreno de Llanto por Manuel de Falla, Allegro de concierto, Serranos de Véjer, Martinete, Suite de danzas vascas, Suite de Sonatas, etc.</i>
<p>Compañía compuesta por 35 bailarines con preparación técnica impecable y Rosita Segovia como primera bailarina femenina.</p> <p>Con ella consiguió materializar los consejos de John Martin, La Meri y Elsa Brunelleschi.</p> <p>Éxito rotundo y transcendencia en el mundo artístico nacional e internacional. Las siguientes ediciones del festival contaron con un apartado estable de baile español, que la mayoría de las veces estaría representado por la compañía de Antonio, que aprovechaba la ocasión para presentar sus estrenos.</p> <p>La mayor parte de los proyectos importantes de Antonio en España los llevó a cabo con esta compañía.</p>			

13/11/1953 1954 1955	Gira Española Presentación en Madrid y gira mundial	Compañía Antonio Ballet Español Teatro Español	Presentación de su compañía en Madrid, en el Teatro español, después de una gira por España.
			Después inicia una gira por ciudades europeas, americanas y africanas, con clamoroso éxito. El día del estreno en el Teatro Empire de París fue sacado a hombros.
08/03/54	Madrid	Compañía Antonio Ballet Español Cine	Nueva película: <i>Todo es posible en Granada.</i>
			En ellas Introduce por primera vez un sabor estadounidense y deja vislumbrar las influencias de Gene Kelly, Broadway y Hollywood, no sólo en escenografías, decorados, guiones, movimientos escénicos, etc., sino también en pasos, como es el caso de las vueltas de avión que Antonio integra magistralmente junto a la escuela bolera, el rock and roll, la danza contemporánea, el folclore y los diálogos de castañuelas.
1955	Londres París Milán Giras nacionales e internacionales	Compañía Antonio Ballet Español Teatro Palace y Teatro Saville de Londres Teatro Champs Elysées Scala de Milán Festivales	Giras y nuevas coreografías.
			Estreno de la coreografía <i>Rondeña</i> y <i>El Albaicín</i> en el Teatro Palace de Londres. Estreno de la versión completa del ballet <i>El Amor Brujo</i> , en el Teatro Saville de Londres, en el que se consagra como coreógrafo y según la crítica se compenetra con el espíritu de Falla.
		<i>El Amor Brujo</i> ha sido una obra viva que Antonio modificaba con el paso del tiempo. Hay tres versiones en vídeo, la tercera está incluida en el repertorio del Ballet Nacional de España. Destaca la sincera expresividad del paso a dos. Gira por Europa y por América	
30/06/1956 1957	Granada Giras por España	Compañía Antonio Ballet Español	Estrenos de nuevas coreografías en el V Festival Internacional de Música y danza de Granada, como <i>Fantasía Galaica</i> de Ernesto Halffter, <i>Paso a cuatro</i> de Sorozábal, y <i>Cerca del Guadalquivir</i> , inspirado en un poema de García Lorca.
			Brunelleschi elogia estas coreografías una por una y a sus bailarines. En cuanto al estilo de Antonio llama la atención sobre la necesidad de sosiego, en contraste con el virtuosismo veloz.
03/07/58	Granada	Compañía Antonio Ballet Español	Estreno de la coreografía <i>El Sombrero de Tres Picos</i> , en el VII Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

	<p>Con <i>El Sombrero de tres picos</i> de Antonio se cierra un ciclo para la danza española estilizada, en su configuración como género independiente. Comenzó en 1919 cuando Falla, Massine y Picasso llevaron al Teatro Alhambra de Londres su primer <i>Le Tricorne</i> abriendo una pequeña ventana para el nacimiento de un nuevo estilo de danza española.</p> <p>Esta versión coreográfica de Antonio es heredera de la de Massine, y la supera con creces. En ella se pueden encontrar resumidas todas las características de la danza de Antonio, destacando la danza de la molinera y la farruca del molinero considerada una de las mejores piezas para solista masculino. También encierra todos los elementos definitorios de la danza española estilizada.</p> <p>Ha sido una de las mejores coreografías de conjunto de Antonio junto a <i>Fantasía Galaica</i>.</p>		
1960-1970	España	Compañía Antonio Ballet Español Festivales de España	<p>Festivales de España</p> <p>El Ministerio de Información y Turismo de España desarrolló estos festivales en colaboración con Ayuntamientos, Diputaciones y otras entidades provinciales. Antonio participó activamente en ellos llegando a todos los rincones de España.</p> <p>En esta década hay menos producción artística pero más selecta.</p> <p>Nuevas coreografías: <i>Jugando al toro</i>, <i>Puerta de tierra</i>, <i>Suite Iberia</i>.</p>
1962	Madrid y Giras por Europa EEUU Sudamérica	Compañía Antonio Ballet Español Rosario como artista invitada Royal Drury Lane de Londres Chile	<p>Reencuentro con Rosario en 1962.</p> <p>Antonio la presentó como artista invitada en su ballet. Volvieron a bailar algunas danzas exitosas de sus comienzos, como el <i>Zorongo Gitano</i>.</p>
	<p>Debutaron en el Royal Drury Lane de Londres. El público los acogió con entusiasmo. Rosario intentó recuperar el protagonismo junto con Antonio como cabeza de la compañía, pero Antonio no lo permitió. En Chile Rosario y Antonio bailaron juntos por última vez.</p>		
1963	Washington Gira por Europa	Antonio y un grupo selecto de sus bailarines EEUU Estocolmo	<p>Fue llamado por el presidente Kennedy para actuar en la Casa blanca.</p> <p>En Estocolmo fue condecorado con la medalla de oro de la danza.</p>
1964	Rusia	Compañía Antonio Ballet Español Lenningrado Kiev Moscó	<p>Fueron la primera compañía española que bailó en la U.R.S.S., retomando las relaciones culturales con dicho país.</p>

	Los representantes rusos habían intentado acercarse a Antonio en París y Londres porque era su artista español predilecto, pero el Ministerio de Asuntos Exteriores de España le negaba el permiso para viajar a la cuna del comunismo. Antonio consiguió viajar en tren a la U.R.S.S. con su compañía y en la estación de Moscú acudieron a esperarle todos los bailarines del Bolshoi.		
1964-1965	Barcelona	Compañía Antonio Ballet Español Teatro Albéniz La Granja Etc.	Estreno de <i>Jugando al Toro</i> de Halffter. En esta obra se produce una evolución en el concepto creativo de Antonio que pasa a buscar temas más simbólicos y decorados más estilizados. En 1965 estreno del <i>Concierto Andaluz</i> de Joaquín Rodrigo, en los Jardines de la Granja.
A partir de 1965		Antonio y sus Ballets de Madrid	Antonio crea la compañía Antonio y sus Ballets de Madrid, con la cual se dedicará principalmente a cubrir la gran demanda de actuaciones en Festivales de España.
1970-1979	Madrid	Compañía Antonio Ballet Español	Grabación de una trilogía de ballet para TVE: <i>El Amor Brujo</i> , <i>El Sombrero de tres picos</i> y <i>La taberna del toro</i> .
1979	Sevilla Y otras ciudades españolas Sapporo	Antonio y un reducido grupo de artistas Teatro Nacional Lope de Vega de Sevilla	Gira de despedida. Última actuación, cumpliendo sus bodas de oro con la danza. En 1978 Antonio comenzó a retirarse de la vida profesional. Preparó una gira de despedida con un espectáculo que llamó <i>Antonio y su Teatro Flamenco</i> formado por un reducido grupo de artistas. Estreno en Sevilla. En 1979 hizo su retirada profesional como bailarín en la ciudad japonesa de Sapporo justo cuando se cumplían sus bodas de oro con la danza.
Marzo 1980	Madrid	Antonio	Director del ballet nacional de España.
09/05/1983	Fue nombrado director artístico del Ballet Nacional de España. Este hecho fue decisivo para la consolidación de la danza española estilizada ya que incorporó su mentalidad y su experiencia a la compañía, modificando la formación de sus bailarines y ampliando enormemente su repertorio. Legó al ballet Nacional de España su vestuario, decorados, y el utillaje para sus coreografías. EL 9 de Mayo de 1983 fue cesado como director del Ballet Nacional de España por razones muy controvertidas. Tras esta circunstancia abandonó toda actividad relacionada con la danza.		

1987	Madrid	Ballet de Maria Rosa Teatro Monumental	Última coreografía
			Aceptó colaborar con María Rosa creando una coreografía para su ballet inspirada en la romería del Rocío, que se estrenó en el Teatro Monumental de Madrid. Un nuevo éxito, que venía a demostrar las palabras de Gyenes, “desde que debutó nunca falló gracias a su genio mundialmente reconocido”.
05/02/1996	Madrid Sevilla	Antonio	Enfermedad y muerte
			Después de sufrir una trombosis en 1995 que le produjo una hemiplejía y lo postró en silla de ruedas, sufrió una segunda trombosis en 1996, y el día 5 de febrero de 1996, a las 5 de la tarde, falleció en su ciudad natal, Sevilla, a la edad de 74 años.

ANTONIO RUIZ SOLER (1921–1996)

Fue un artista modélico, que dedicó toda su vida a la danza. Considerado internacionalmente como uno de los mejores bailarines del mundo. En la prensa y en sus memorias manifestó sus últimas voluntades sobre el destino de su patrimonio, sin que se haya cumplido hasta la fecha. Quizá le faltó la ayuda y el reconocimiento institucional, pero nunca el del público de todo el mundo.

Dejó como legado universal la configuración y consolidación de un género:

LA DANZA ESPAÑOLA ESTILIZADA

Cuenca, abril de 2012

ω